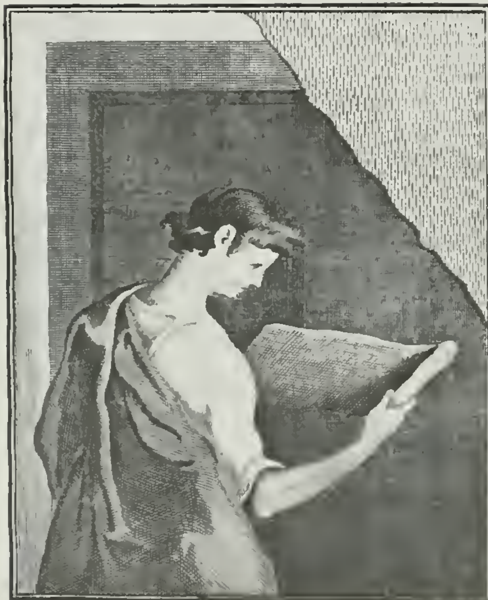


SECHSTES

HALLISCHES WINCKELMANNSPROGRAMM.

GIGANTOMACHIE

AUF EINER VASE AUS ALTAMURA

VON

HEINRICH HEYDEMANN.

MIT EINER DOPPELTAFEL.

HALLE.

MAX NIEMEYER.

1881.

SECHSTES

HALLISCHES WINCKELMANNSPROGRAMM.

GIGANTOMACHIE

AUF EINER VASE AUS ALTAMURA

VON

HEINRICH HEYDEMANN.

MIT EINER DOPPELTAFEL.

HALLE.
MAX NIEMEYER.
1881.

Σκίψαι κλόνον Γιγάντων.

Die Findung und die Bergung des pergamenischen Gigantenfrieses haben aufs Neue den Blick auf die Darstellungen gewiesen, welche uns aus der klassischen Kunst vom Kampf der Olympier gegen die Giganten geblieben sind — Darstellungen, ebenso zahlreich als anziehend, aber fast alle der Kleinkunst, dem Kunsthandwerk zugehörig und an Werth Grösse Phantasie oder Vollendung nur Pygmaeen gegen jenen Riesenfries, der um Cl. 150 (180 vor Chr. Geb.) in Pergamon gearbeitet wurde. Die Hauptmenge dieser kleinen Kunstwerke bilden auch hier bemalte Vasen, welche sowol im älteren als im jüngeren Styl bald nur Einzelkämpfe, bald auch Gesammtdarstellungen des gewaltigen Kampfes zur Anschauung bringen. Zu den letzteren Darstellungen, welche eingehend zuletzt Overbeck besprochen und in Abbildungen zusammengestellt hat[1], vermag ich ein Vasenbild hinzuzufügen, das, bisher ungebührlich vernachlässigt, in mehr als einer Hinsicht bekannt zu werden verdient und eine würdige Gabe zur Feier des Winckelmannstages ist.

Die rothfigurige Gigantomachie, deren Bild auf der beigegebenen Tafel zum ersten Mal veröffentlicht wird, findet sich ringsum den Bauch eines grossen Kraters (Höhe 0,60; Durchmesser 1,45), der in den sechziger Jahren unseres Jahrhunderts bei Altamura, dem alten Lupatia, ausgegraben wurde und in den Besitz des bekannten Numismatikers G. Sambon in Neapel gelangte, mit dessen gütiger Erlaubniss ich 1868 sowol eine genaue Beschreibung der Vase veröffentlichen konnte (Bull. dell' Inst. 1869 p. 245—248) als auch die Bause nehmen durfte, welche der hier mitgetheilten Lithographie ($^1/_3$ der Originalgrösse) zu Grunde liegt; jetzt ist die Vase durch Alessandro Castellani's Vermittelung ins Brittische Museum gekommen.

Leider ist, wie ein Blick auf die Abbildung ergibt, der Bauch der Vase nicht mehr vollständig vorhanden, es fehlt ungefähr ein Drittel; dagegen sind Fuss Hals und Henkel des Gefässes ganz erhalten. Nach Grösse und architectonischem Aufbaue der Form sowie nach Vertheilung des Ornaments[2] und der figürlichen Darstellungen gehört die Gigantenvase von Altamura

1) Overbeck Kunstmyth. II S. 339 ff. und Atlas zur Kunstmyth. Taf. IV ff.

2) A. S. Murray hat die Güte gehabt, meine Notizen nach dieser Richtung zu vervollständigen.

zu jener Classe von älteren und tektonisch-strengeren Krateren, über die kürzlich Michaelis [3] ausführlichst gehandelt hat und für welche die herrliche Amazonenvase aus Ruvo im Neapeler Museum [4] sowie die beiden Iliupersiden von Bologna [5] die vollkommensten und bekanntesten Beispiele liefern. Auch die Verschiedenheit der Zeichnung in den Figuren am Bauch und am Hals findet sich auf der Vase von Altamura: die kleinen Figuren am Hals sind flüchtig gemalt und von kurzen Verhältnissen, wie es der bandartige Raum mit sich brachte, während die sauber gezeichneten Figuren der Gigantomachie (hoch 0.27) schlank und lang gestreckt sind, von einer gewissen feierlichen Grossartigkeit und strengen Gebundenheit, die an den Chorgesang auf dem Theater erinnern. Weist Styl und Form der Vase wie mich dünkt in die Mitte des fünften Jahrhunderts, so stimmt damit auch überein die Art und Weise, wie die Gigantomachie dargestellt ist.

2.

Ἐκ Διὸς ἀρχώμεσθα — der Vater der Götter und Menschen steht mitten im Kampfsgewühl, den geflügelten Blitz schleudernd. Er ist in einen langen bestickten Chiton gekleidet mit jenem reichbenähten fransenbesetzten Brustüberwurf, welchen auf der Françoisvase u. A. die Frauen tragen und der das 'Weibische' der älteren jonischen Männertracht noch verstärkt. Dieser älteren Tracht gemäss war auch — leider ist der Kopf des Zeus beschädigt — das lange Haupthaar des Gottes hinten aufgebunden in den sog. Krobylos [6], welcher zusammen mit dem Chiton poderes

---

3) Michaelis Ann. dell' Inst. 1880 p. 48 ss.

4) Neap. Vasens. no. 2421: abg. Schulz Amazonenvase Taf. 1.

5) Mon. dell' Inst. X 54 und 54a (vgl. auch III. Hall. Winckelmannspr. S. 63 f.); XI 14 und 15.

6) Zeus trägt diese Haartracht auf Vasen nur selten, wie schon Overbeck bemerkt (Kunstmyth. II S. 30 Anm. 6), welcher nur zwei rothfigurige Beispiele dafür anzuführen vermag: Annali 1865, IK und Stephani CR. 1866 V 2; beide Vasenbilder sind grossfigurig, wenn auch nicht ganz so grossfigurig wie die Gigantomachie von Altamura, und gehören gleichfalls dem strengen Styl im zweiten Drittel des V. Jahrhunderts an. Dass diese Haartour aber der Krobylos ist, dünkt mich von Conze (Mem. dell' Inst. II p. 408 ss.) richtig erkannt zu sein; die Bedenken, die dagegen erhoben sind, erscheinen mir nicht stichhaltig.

Friederichs' Einwürfe (Ant. Bildw. I S. 24 Anm.) wiegen nicht schwer; vgl. auch Jahn Griech. Bilderchr. Anm. 301. Was er für den Krobylos ausgeben möchte, ist vielmehr, wie schon Jahn ausgeführt hat, nur ein (Metall-) Spitzchen vorn am Kopfreif (mag dieser aus Metall oder aus Zeug sein), das man zum grösseren Schmuck zu tragen pflegte und das unzählig oft, besonders auf unteritalischen Vasenbildern, zu sehen ist (zB. Millingen Peint. de Vas. 13; 36; u. a. m.); statt einer Spitze wurden öfter auch mehrere verwendet: vgl. zB. Millingen l. c. 12; 23; u. s. w. Herakleides Pontikos kann gegen Thukydides, zu dessen Lebzeiten diese alte Haartracht noch eine Zeitlang Mode gewesen, und gegen die gleichzeitigen Monumente nicht in Betracht kommen. Die *κράνη σκύτινα, οἷάπερ τὰ Παφλαγονικά, κρωβύλον ἔχοντα κατὰ μέσον, ἐγγύτατα τιαροειδῆ* bei Xenophon Anab. V 4, 13 sind entweder Helme, den phrygischen Mützen sehr ähnlich, nur steif (vgl. zB. Overbeck Sagenkr. X 2; 5; u. a.), deren Kamm an die besonders bei Eros und Kindern mitten über den Kopf hin aufgebundene Flechte erinnerte (so Jahn a. a. O.); man vgl. dazu die Kämme der *κράνη τιαροειδῆ* bei KFHermann Hadeskappe no. 1; 2; 4; 5; 7 oder bei Overbeck Sagenkr. X 2 und 5; u. a. m. Oder aber waren es vielleicht Helme, phrygischen Mützen sehr ähnlich, nur steif, deren Nackenschilde nicht wie bei den griechischen Helmen kurz und eng anlagen, sondern lang waren

in Athen erst kurz vor dem peloponnesischen Kriege aus der Mode kam[7]. Ueber dem linken Arm fällt der Mantel herab, nach der noch heute bei den spanischen Stierkämpfen erhaltenen Kampfsitte, sich mit dem Mantel den Arm zu 'beschilden'[8]. Während Zeus vorwärts stürmt und in der erhobenen Rechten den Blitz gegen den zurückweichenden Giganten schleudert, sitzt auf seiner weitvorgestreckten Linken mit ausgebreiteten Flügeln der Adler, sein 'Schosshund'[9], und wendet sich,

und sich gleichsam wie bei dem Krobylos aufrollten — vgl. zB. den Phryger rechts unten bei Ghd Apul. Vas. Taf. 8 — und zwar *κατὰ μέσον* d. h. in der Mitte zwischen den beiden langen Backenlaschen oder Backenbändern, welche wie die phrygische Zeugmütze so diese ihr verwandten Lederhelme hatten? Dass die Conze'sche Haartracht auch auf 'assyrischen Reliefs und mit unwesentlicher Verschiedenheit auf dem Harpyienmonument' vorkommt, spricht nicht gegen ihre Identificierung mit dem attischen Krobylos: wie der lange Chiton war zugleich auch diese Haartracht den Griechen aus dem Orient zugekommen, etwa über Karien (Herod. V 87)?

Th. Schreiber dagegen zieht vor eine bei attischen Marmorköpfen öfter vorkommende Haartracht — vgl. den Apollon aus dem Dionysostheater (Conze Beitr. IV); u. s. w. — für den Krobylos zu erklären (Bull. dell' Inst. 1877 p. 53 s.); dieselbe Haartour findet sich auch auf einigen Vasenbildern: zB. Berl. Vasens. no. 1780 (Ghd Tr. Gef. 14. 10); Mus. Greg. II 58, 3 (Ghd AV. 184); u. a. und auf Münzen: zB. Leontini (Brit. Mus. Sicily p. 87, 10); Ainos (Friedländer-Sallet Berl. Kab.² IV 311 ff.); u. a. m. Aber was wollen diese vereinzelten Beispiele gegen die Unzahl von Fällen besagen, welche die Conze'sche Haartour zeigen?! Schreiber's Frisur verdankt ihre Enstehung einer vereinzelten kurzen Mode — die andere Frisur weist auf jene lange Herrschaft, die Aristophanes und Thukydides anzunehmen fordern.

Aber wie steht es bei der Conze'schen Haartracht mit der *τέττιξ*, die zum Krobylos unbedingt gehörte? Auf den Vasenbildern und allen bisher erhaltenen Werken, die den Conze'schen Krobylos zeigen, ist von jener 'Cicade' nichts zu sehen; ihrer Kleinheit wegen war sie undarstellbar — selbst auf den subtilen Bilderchen der syrakusanischen Münzen fehlt sie aus diesem Grunde: vgl. Head Coinage I 4; u. s. w.

Gefunden scheint bis jetzt noch keine *τέττιξ* zu sein; attische Gräber enthalten ausser Vasen und Terracotten nur ganz selten andere Gegenstände. Denn was Helbig dafür erklärt (Comment. phil. in hon. Mommseni ser. S. 616 ff.), vermag ich nicht für die goldenen Cicaden der alten Athener zu halten — jene kleinen und grossen Spiralen sind meiner Ueberzeugung nach *Ohrringe*, die vermittelst eines kleinen Ringes getragen worden scheinen: vgl. zB. Head Coinage of Syracuse III 1 ff.; u. a. Auf dem Stelenfragment aus der themistokleischen Mauer (Abh. der Berl. Akad. 1873 S. 153 ff.) sowie auf dem Relief in den Memorie dell' Inst. II 13, 1 sind gewiss keine Spiralen, wie Helbig will, sondern nur Bänder dargestellt, die dort den herunterhängenden Zopf einschnüren, hier den emporgerichteten an das Kopfband anfügen.

An der Stelle aber, wo der emporgerichtete Haarschopf am Hinterkopf oder auch an den herunterhängenden Zopf (vgl. den Bronzekopf Arch. Ztg 1876 Taf. 3) angefügt wurde, sass die Cicade, durch deren Einfügen der Krobylos emporgebunden schien (*χρυσῶν τεττίγων ἐνέρσει κρωβύλον ἀναδούμενοι* Thuk. I 6) und welche gleichsam 'tereti dente' den Schopf zu halten schien (Verg. Ciris 128; vgl. Birt Rh. Mus. für Phil. 33. S. 625 ff. und Helbig ebd. 34. S. 484 ff.) — eine fibula mit einer oder zwei(?) Figuren der Cicade aus Gold. Diese Nadel hinzuzufügen diente ohne Zweifel das durchgehende Loch, welches der Apollonkopf aus dem olympischen Giebelfelde des Alkamenes hinten am Krobylos hat (Ausgrab. Heft III 10).

7) Thuk. I 6; vgl. die theseische Legende bei Pausanias I 19, 1, welche aitiologisch erläutert, warum die alten Athener so 'weibisch' gekleidet gingen (*πεπλεγμένης ἐς εὐπρεπὲς τῆς κόμης* ist der Krobylos).

8) Vgl. Pacuvius' Vers: clamide contorta astu clupeat braccium (Ribbeck trag. rom. fr.² pag. 99, 186); auch Petr. 80; Val. Flacc. III 119; u. s. w.

9) Aesch. Prom. 1025 (*Διὸς πτηνὸς κύων δαφοινὸς αἰετός*); Soph. frag. 799 Nauck (*ὁ σκηπτροβάμων αἰετὸς κύων Διός*).

kämpfend und helfend, gleichfalls gegen den Giganten, wie er auch auf dem pergamenischen Friese dem Zeus hilft und in mehrfachen Exemplaren gegen die Giganten ankämpft.

Das Motiv des auf der Hand des Zeus mitstreitenden Adlers wiederholt sich so genau als möglich auf einer rothfigurigen Amphora aus Vulci, früher in der Sammlung Pourtalès [10]: auf der einen Seite der Herrscher des Olymps, wie auf der Vase von Altamura, nur dass der Mantel shwalartig über Rücken und beiden Armen liegt und dass das Haupthaar in langen Locken herabfällt, in der erhobenen Rechten den Blitz, auf der linken Hand den Vogel; die andere Seite des Gefässes zeigt den anstürmenden Giganten, in Helm, mit Speer und Schild (dessen Zeichen ein Adler mit einer Schlange im Schnabel ist). Diese beiden gleichen Darstellungen des Zeus gehen ohne Zweifel auf eine Originalfigur zurück und zwar auf ein berühmtes statuarisches Werk [11], wie mir eine Anzahl von Münzen zu beweisen scheinen, die unsern Zeus Gigantophonos genau, nur ganz gewandlos, wiederholen. Otto Jahn hat sie aufgezählt und einige zur Vergleichung untereinander in Abbildungen zusammengestellt [12]; die schönste Darstellung ist wol diejenige auf den messenischen Münzen [13]. Wenn Jahn nach dem Vorgange Millingen's in dem Zeus dieser letzteren Münzen die Copie desjenigen Zeusbildes erkennt, welches Ageladas einst für die Messenier in Naupaktos gearbeitet hatte und das später auch auf Ithome stand (Paus. IV 33, 2), so vermag auch ich dem nicht beizustimmen [14]. Dieser Zeus des Ageladas wird wol wie der zu Aegion in Achaja (Paus. VII 24, 4) auch jugendlich und unbärtig gewesen sein und ist daher gleichfalls im Hause seines Priesters aufbewahrt worden (Paus. IV 33, 2) — was für den mannbaren Gigantenbesieger doch keinen Sinn gehabt hätte; den siegreichen Gott aber, der blitzend und vom Adler thatkräftig unterstützt der Giganten Herr wird, weihten die Messenier nach ihrer Rückkehr ins Vaterland (Ol. 102, 3: 370) auf Ithome und wählten ihn zu einem ihrer Münztypen als Symbol dafür, dass wie Zeus nach hartem Ringen die Giganten überwältigt hat, so auch endlich die Lakedaemonier wieder überwunden waren. Wir wissen vielmehr nicht, welcher Künstler diesen Zeus Gigantomachos mit Blitz und Adler zuerst darstellte [15] oder vielmehr aus einem uralten Zeustypus — man vergleiche die kleine Bronze aus Chalkis [16], das Weihgeschenk des Lirion und des Mastos [17] — herausentwickelte; jedenfalls war das bald nach den Perserkriegen geschehen und von den Vasenmalern dankbar benutzt.

---

10) Catal. Pourtalès no. 123 (132): abg. ebd. pag. 27 (29); vgl. Jahn Annali 1869 p. 181; Overb. Kunstmyth. II S. 365 no. 18.

11) Vgl. die Basis auf der Münze von Aigion in Achaja (abg. zB. Mem. dell' Inst. II 1, 5).

12) Jahn Mem. dell' Inst. II p. 17 s. und Taf. I 3 ss.

13) Abg. zB. Millingen anc. coins. IV 20 (= Mem. dell' Inst. II 1, 3 und Overb. Kunstmyth. II S. 12); Friedländer-Sallet Münzkab.[2] II 144.

14) Vgl. ausführlichst Overbeck Kunstmyth. II S. 11 ff. (dessen erster Grund freilich nicht stichhaltig ist).

15) Unter den in Olympia gefundenen Bronzen findet sich eine kleine Statuette alter Kunst: Zeus nach rechts vom Beschauer vorwärtsschreitend, in der erhobenen Rechten den Blitz schwingend; auf der vorgestreckten in halber Brusthöhe gehobenen linken Hand ist der Rest des Adlers erhalten.

16) Athen. Arch. Mitth. I 5 S. 97 ff.; jetzt im Berliner Museum.

17) Dieser Name findet sich jetzt auch bei Stephani CR. 1877 S. 280.

Der Gigant, gegen den Zeus, schon siegesfestlich bekränzt, losblitzt, wendet sich auf der Flucht noch einmal um, deckt sich mit dem schlangengezierten Schilde und zückt die lange Lanze zur Abwehr — er ist ganz bewaffnet, so wie Hesiod (Theog. 185) seine Gefährten beschreibt:

μεγάλους Γίγαντας
τεύχεσι λαμπομένους, δολίχ' ἔγχεα χερσὶν ἔχοντας.

Zu beachten ist der Schmuck des Helmes[18]: ein anspringender Kentaur, der mit beiden Händen einen Baumstamm schwingt; der sehr lange Schnurrbart, den auch die übrigen bärtigen Giganten der Vase tragen, soll nicht etwa, was man anzunehmen geneigt sein könnte, das Grimmige der erdgebornen Unholde charakterisieren, sondern war eine Mode der alten Zeit — man vergleiche zB. den Porträtkopf des sog. Pherekydes[19] — welcher der Vasenmaler noch theilweise angehörte.

Neben Zeus kämpft seine eulenäugige Tochter Athene. Sie trägt über dem langen bestickten Chiton ein kürzeres sackartiges Ueberkleid[20] und darüber noch einen feinfältigen Ueberwurf und dann die Aegis; ausserdem Helm und Lanze. Während die Göttin mit der linken Hand, über deren Arm schildartig die weite schlangenbefranste Aegis mit dem scheusslichen Gorgoneion liegt, nach dem Haupt ihres Gegners greift, hat sie in der gesenkten Rechten den langen Speer eingelegt: der Gigant, der auf der Flucht zur Erde fällt, wendet sich zur Wehr noch einmal um und schwingt den breiten Säbel gegen die siegreiche Feindin; an der Kappe seines Helms ist ein Pegasos als Verzierung angebracht. Athene's Erscheinung erinnert an einen alten statuarischen Typus, der uns zB. in der herculanensischen Marmorfigur[21] noch erhalten ist und auf der Gigantenschale des Aristophanes und Erginos (Anm. 73) genau wiederkehrt[22]: nur dass dort der rechte lanzenschwingende Arm nicht gesenkt ist, sondern wie bei den Palladien hoch erhoben wird.

Hinter Athene ist Dionysos dargestellt, in langem Bart und langem Haar, um das ein Weinlaubkranz liegt; seinen grossartig gezeichneten Kopf habe ich mit drei anderen guterhaltenen Köpfen des Vasenbildes in der Grösse des Originals auf der Tafel wiederholen lassen. Der Gott trägt über dem langen Chiton ein Pantherfell, um beide Schultern gehängt (und vorn auf der Brust wol zusammengeknüpft: die Vase ist hier stark lückenhaft), und hat hohe Stiefel an, die am oberen Rand besetzt sind. In der vorgestreckten Linken hält er einen Weinstock, gleichsam 'sein' Skeptron, in der gehobenen Rechten stösst er auf den zur Erde gesunkenen Giganten mit

18) In der Lithographie ist vergessen worden, *die Innenlinien des freiherabhängenden Stücks des Helmbusches* anzudeuten.

19) Hübner Madr. Antiken no. 176; vgl. Michaelis Arch. Ztg. 1876 S. 156.

20) Ohne Aermel; vgl. dazu Fünftes Hall. Winckelmannspr. S. 8 Anm. 27; ein sackartiges Ueberkleid dagegen mit Aermeln trägt zB. auch die Artemis auf der Gigantenvase von Milo (Anm. 61).

21) Im Museum zu Neapel: abg. zB. Müller-Wieseler DaK. I no. 37; u. ö.

22) Ebenso Jahn Annali 1869 p. 178, 2. Vgl. auch noch Berl. Vasens. no. 1002 (Anm. 67); Ghd Aus. Vasenb. 6; u. a. m.

einer Fackel[23] los. Denn dies, eine aus Rebzweigen[24] zusammengesetzte Fackel — allerdings der zusammenhaltenden Bastbänder entbehrend[25] und nicht angezündet, was Beides wol aus Nachlässigkeit des Malers zu erklären sein wird — ist in der Waffe mit welcher Bacchus seinen Gegner bedrängt zu erkennen, kein Thyrsosstab, wie ich ursprünglich annahm (Bull. dell' Inst. 1869 p. 246) und wie ihn Dionysos auf späteren Gigantomachieen mehrfach als Waffe benutzt[26], oder aber Lanze, mit welcher der Gott sonst den Giganten besiegt[27]. Wie dem Zeus der Adler hilft, der Athene die Burgschlange[28] beisteht oder auf einer Vase die Eule voranfliegt[29], auf der pergamenischen Darstellung der Artemis[30] und der Hekate ihre Hunde, der Kybele ihre Löwen beistehn, so stehen dem Dionysos hier wie öfter auf rothfigurigen Vasen seine Thiere — Löwe Panther oder Schlange — bei: ein Pantherthier beisst auf der Vase von Altamura den Giganten, der zusammengebrochen nicht einmal die Lanze zur Gegenwehr zu gebrauchen vermag, in den rechten Oberarm[31].

Da hinter dem Weingott die grosse Lücke der Darstellung beginnt, so wenden wir uns jetzt zum Zeus zurück und betrachten die Gruppen die vor ihm zu unserer Rechten noch erhalten sind. Zuerst eine Göttin, in langem Chiton mit Ueberwurf, um den Kopf eine breite Stephane,

---

23) Ich bemerke, dass *auf der Vase die Fackel nach Athene's rechter Hand zu immer breiter wird* (nicht wie auf der Lithographie schmaler).

24) Vgl. dazu Schol. Arist. Lysistr. 308 (*ἐκ τῶν ἀμπελίνων τὰς λαμπάδας κατεσκεύαζον εἰς ἔξαψιν*); u. a. m.

25) Vgl. Schol. Arist. Vesp. 1361 (*λαμπάς· ἡ συνδεδεμένη ἐκ παπύρων κτλ.*); u. a. m. — Ausführlicheres bei Bötticher Arch. Ztg 1858 S. 202 ff.

26) Den Thyrsos (vgl. Apollod. Bibl. I 6, 2, 2: *θυρσῷ Διόνυσος ἔκτεινεν κτλ.*) im Gigantenkampf benutzt Bacchus auf den folgenden rothfigurigen Vasen: *a* Millingen Uned. anc. mon. I 25 — *b* Petersb. no. 1274: oft abg. zB. Millin. Gal. myth. 88, 236*; Stephani CR. 1867. VI 2 — *c* Fröhner Vas. Nap. V und Mus. de France VI. Vgl. dazu die Scenen, wo der Gott sich zum Gigantenkampf rüstet: Chabouillet Catal. rais. no. 3339 (abg. Fröhner Mus. de France VIII) und Petersb. no. 1600 (abg. CR. 1867. IV).

27) Die Lanze (trotz Nonnos Dionys. 48, 45: *οὐ δόρυ θοῦρον ἔχων*) gebraucht Dionysos sicher zB. auf folgenden Vasenbildern (vgl. auch Stephani CR. 1867 S. 172), von denen die ersten beiden schwarzfigurig sind: *a* Berl. Vas. 2199 (abg. Ghd Aus. Vasenb. Taf. 63; Müller-Wieseler DaK. II no. 433) — *b* Bull. dell' Inst. 1847 p. 102 — *c* Brit. Mus. no. 788* (abg. Ghd Aus. Vas. 64; vgl. Overb. Kunstmyth. II S. 367 no. 23) — *d* Schale Luynes (Anm. 72) — *e* Ghd Aus. Vas. Taf. 50, 4 (auch Mon. dell' Inst. I 27, 35; Panofka Eigennamen mit *καλος* III 12) — *f* Bull. dell' Inst. 1866 p. 184 — u. a. m.

28) Auf dem pergamenischen Fries (vgl. Conze Ergeb. der Ausgr. Vorläuf. Bericht Taf. IV; u. ö.) und auf dem kleinen Terracottarund, das in mehreren Exemplaren erhalten ist (vgl. I. Hall. Winckelmannspr. S. 11 ff, a und III. Hall. Progr. S. 53 Anm. 124).

29) Vase im Museum zu Rouen (Cat. p. 74, 19): abg. Ghd Aus. Vas. Taf. 6; Élite cér. I 8: Müller-Wieseler DaK. II no. 229.

30) Ebenso ist bei der Artemis ihr Hund zugegen auf dem vom pergamenischen Fries abhängigen oder mit ihm auf eine gemeinsame Vorlage zurückgehenden Relief Mattei (abg. und bespr. zB. Stark Gigantom. Taf. no. I S. 6 ff.; Overbeek Atlas V 2 a und Kunstmyth. II S. 381, A; u. a. m.)

31) Auf der rothfigurigen Vase Anm. 27 *e* sitzt der Panther zum Sprunge bereit auf der vorgestreckten Linken des Gottes, während die Schlange den Giganten umwunden und zu Fall gebracht hat.

am Ohr einen dicken runden Ohrring, wie ihn die Athenaköpfe auf den alten Silbermünzen[32] Athens am bekanntesten aufweisen. Die Nähe des Zeus weist auf Hera hin, die auch sonst auf Gigantenvasen[33] sicher bezeugt ist, und für Hera passen auch die beiden nur zu kleinen Theilen sichtbaren Gegenstände, welche die Frau in den Händen hält: in der vorgestreckten Linken das Scepter, das Zeichen der Königsherrschaft, in der erhobenen Rechten dagegen ein weibliches Geräthstück, von dem nur der untere Theil des Griffes nebst abschliessender Verzierung sichtbar ist, da über der geballten Hand kein Raum weiter war den Gegenstand hinzumalen. Welches Geräth der Maler sich als Waffe seiner Göttin gedacht hat, vermögen wir nicht mehr zu sagen: es kann ein Spiegel sein[34] — man vergleiche den Spiegelgriff auf dem Vasenbilde der einstigen Sammlung Paravey[35] — oder auch eine Spindel, wofür zur Vergleichung ein griechisches Vasenbild im Varvakeion[36] dienen kann. Wie Andromache in der Noth und Hast des Kampfes eine gewaltige Mörserkeule ergreift die allen Frauen des griechischen Hauses zum Zerstampfen des Getreides bei der täglichen Brotbereitung diente[37], so hat die olympische Hausfrau im Gigantenkampf, wo die Existenz der Götter auf dem Spiel stand, irgend ein spitziges Geräth ihres täglichen Gebrauches ergriffen, um den Gegner damit niederzustossen.

Dieser Gegner, der flüchtend zur Erde stürzt und in den Händen Scheide und Schwert sinken lässt, ist im Gegensatz zu seinen erhaltenen Genossen jugendlich und unbärtig — dadurch wird der Sieg der Frau dem Beschauer sozusagen glaublicher und natürlicher. Ob das aber der Grund war, der den Vasenmaler bestimmte? Ihn veranlasste dazu wol nur das Bestreben, mannigfaltig zu sein. Während bartlose Giganten in schwarzfigurigen Vasenbildern noch selten[38] sind, finden sie sich später ganz gewöhnlich[39], wie auch in der pergamenischen Gigantomachie die

32) Vgl. auch den alten Marmorkopf der Athene, der auf der Akropolis gefunden wurde: Bull. dell' Inst. 1864 p. 85.

33) Inschriftlich bezeugt ist Hera im Gigantenkampf auf der Schale des Aristophanes und Erginos (Anm. 73) und auf der archaisierenden parodischen Vase im Louvre (abg. Mon. dell' Inst. VI. VII 78 und Overb. Atlas IV 8; vgl. Kunstmyth. II S. 349 no. 13); ferner ist Hera sicher zugegen auf der Vase aus Melos (Anm. 61; vgl. I. Hall. Winckelmannspr. S. 8 Anm. 11), wahrscheinlich auch auf der schwarzfigurigen Amphora Brit. Mus. 557 (abg. Overb. Atlas IV 3; vgl. Kunstmyth. II S. 344 no. 2). Vgl. auch noch Overb. Kunstmyth. II S. 355 (drei unsichere Vasenbilder) und III S. 166 (zwei sichere Darstellungen auf geschnittenen Steinen).

34) So erklärte ich es zuerst im Bull. dell' Inst. 1869 p. 247, 1.

35) No. 67: abg. Gaz. Arch. IV 25 p. 141.

36) No. 484: abg. Heydemann Griech. Vasenb. IX 5 c = Zeitschrift für Numism. S. 120 q = III Hall. Progr. S. 68 b.

37) Vgl. Heydemann Iliup. S. 23 ff. und Jahn BdSGdW. 1867 S. 86 ff.

38) ZB. Brit. Mus. 557 (Overb. Atlas IV 3) und die parodische Vase im Louvre (Anm. 33).

39) Unbärtige Giganten sind auf folgenden rothfigurigen Vasen dargestellt: *a* Schale Luynes (Anm. 72) — *b* Schale des Aristophanes und Erginos (Anm. 73) — *c* Neapeler Vasenfragment no. 2883: abg. Mon. IX 6 und Overb. V 8 ab; vgl. V. Hall. Winckelmannspr. S. 18, S — *d* Vase aus Milo (Anm. 61) — *e* Petersb. no. 523: abg. zB. Müller-Wieseler DaK. II no. 843; Overb. Atlas V 4; vgl. Kunstmyth. II S. 367 no. 24 — *f* Schale aus Vulci: abg. Ghd AV. 84. 85; vgl. Jahn Ann. 1869 p. 182 — *g* Anm. 27 *f* — *h* Schale im Museum zu Palermo: abg. Mus. Chiusino 171; Él. cér. I 4; vgl. Overb. Kunstmyth. II S. 366 no. 21 — *i* Berl. Vasens. no. 1623: abg. Élite cér. I 88.

jugendlichen Götterfeinde überwogen zu haben scheinen. Auf der figurenreichen Gigantenvase aus Melos (*d*) sind zwar alle Giganten, welche Göttinnen gegenüber stehen, jugendlich und bartlos, aber auch der Gegner[40] oder Zeus ist jugendlich und bartlos; auf der Schale des Aristophanes und Erginos (*b*), die wir schon mehrfach angeführt, sind die Feinde der Artemis und der Athene, aber auch die Gegner des Ares und des Apollon bartlos und wiederum dagegen der Gigant, den Hera bewältigt bärtig, wie auch die Giganten des Zeus und des Poseidon bärtig sind; auf der grossen Petersburger Vase (*e*) ist nur der Gegner des Zeus bärtig, während die übrigen Giganten unbärtig sind. Auch die übrigen Vasenbilder zeigen nur, dass den Giganten einzig aus dem künstlerischen Streben[41] nach Abwechselung verschiedenes Alter beigelegt wird.

Im nächsten Kämpferpaar ist Apollon der Sieger. Der Gott, lorbeerbekränzt und in kurzem Chiton, den Mantel shawlartig über den Armen, hält in der Linken den Bogen und hat auf dem Rücken den Köcher. Seine Waffe gegen den Giganten ist das Schwert, das er kraftvoll in der erhobenen Rechten schwingt: als 'Chrysaor' erscheint Apollon auch noch in zwei rothfigurigen Gigantomachieen[42], während er auf andereren Vasenbildern bald die Lanze bald eine Fackel als Waffe gebraucht[43], merkwürdigerweise nicht den Bogen, den dagegen der pergamenische Fries und die Reliefdarstellungen römischer Zeit zu verwenden pflegen[44]. Von dem Giganten, der sich dem Sohn der Leto entgegengestellt hat, sind nur noch die Beine sowie der obere Kamm des Helmbusches und der erhobene rechte Unterarm nebst Lanzenschaft in der Hand erhalten[45] — aber man erkennt deutlich, dass der Gigant vor dem Hiebe des Apollon sich zurückgebogen hatte und mit der Lanze sich zu decken und zu wehren beabsichtigte.

Von der rechten und letzten Gruppe, die sich zwischen Apollon und Dionysos befand, ist nur noch ganz wenig vorhanden, aber gerade genug, um die kämpfende Gottheit wie mir scheint sicher benennen zu können. Während von dem Giganten noch der linke Fuss neben Bacchus sichtbar ist, ist von dem göttlichen Gegner ausser der einen (wol rechten) Ferse — die übrigens nur in der Lithographie in Folge der falsch gezogenen Erdlinie gleichsam in der Luft schwebt, auf der Vase aber fest auf dem Boden steht — noch die hoch erhobene linke Hand erhalten, welche den Rest eines Bogens hält. Ex ungue leonem! Es ist Artemis, welche neben

---

40) Dieser Gigant mit 'verlorenem Profil' kehrt genau auf dem Neapeler Bruchstück (Anm. 39 *c*) wieder und gehen Beide wol auf *ein* gemeinsames Original zurück.

41) Das gilt meiner Ueberzeugung nach auch für die bartlosen Giganten auf den Reliefs römischer Zeit (zB. Stark Gigantom. Taf. no. II; III; u. a.); anders Wieseler in Ersch-Grubers's Encykl. I Sect. Bd. 67 S. 161 Anm. 93.

42) Apollon mit Schwert: *a* Schale des Aristophanes und Erginos (Anm. 73) — *b* Brit. Museum no. 788*: abg. Ghd AV. 64; vgl. Overb. Kunstmyth. II S. 367 no. 23 (ich bemerke, dass diese Vase *identisch* ist mit Overb. ebd. S. 351, E).

43) Lanze und Bogen: Schale Luynes (Anm. 72) — Fackel und Bogen: Vase aus Milo (Anm. 61).

44) So die Friesreste von Aphrodisias (abg. zB. Stark Gigantom. Taf. no. III b) — von Catania (abg. zB. ebd. no. IV) — von Termessus major (abg. Arch. Ztg 1881 S. 158 B); vgl. dazu Apollod. Bibl. I 6, 2, 2: *Ἀπόλλων ἐτόξευσεν κτλ.*

45) Dieses Bruchstück hätte in der Lithographie ein wenig *höher* hinaufgerückt werden müssen!

ihrem Bruder kämpft: auch im Kampfgewühl auf der Amphora von Melos stehen die Letoiden einander nah. Die Waffe in der Rechten, mit der Artemis den Giganten zu Fall brachte, mag eine Fackel gewesen sein, womit die Göttin auf der Vase aus Milo sowie der vulcentischen Schale des Aristophanes und Erginos bewaffnet ist.

So sind also auf dem Krater von Altamura von den Göttern im Kampf gegen die erdgebornen Giganten Dionysos und Athene, Zeus und Hera, Apollon und Artemis dargestellt; ihnen gegenüber stehen sechs Giganten, je einer gegen eine Gottheit vergeblich ankämpfend: dieselben waren wol schon für den Vasenmaler und sein Publicum namenlos, sicher aber müssen sie für uns ohne Namen[46] bleiben — *ἄγρια φῦλα Γιγάντων.*

3.

Ehe wir der Gigantomachie von Altamura in der langen Reihe der erhaltenen Gigantenvasen ihren Platz anweisen, wird es angebracht sein der grossen Liste, die Jahn und Overbeck[47] zusammengestellt haben, zuzufügen was inzwischen an neuen Monumenten besonders Wichtiges und Interessantes an den Tag getreten ist.

Zunächst ist ein Vasenbild sicher zu streichen: dasjenige des rothfigurigen Skyphos aus Nola, der früher der Sammlung Campana angehörte und jetzt in Paris ist[48]. Darin eine Gigan-

---

46) Die uns in der Litteratur und auf Monumenten erhaltenen Gigantennamen, deren vollständige Liste Jahn Annali dell' Inst. 1863 pag. 250 ss. gegeben hat, haben durch den pergamenischen Fries einen nicht unbedeutenden Zuwachs erhalten (Conze Ergebn. der Ausgr. Vorl. Bericht S. 64 ff = Jahrb. der preuss. Kunstsamml. I S. 181). Es sind zuerst drei wolerhaltene Namen *1. Erysichthon,* ein Namensvetter des heisshungrigen Sohns des Triopas; *2. Ochthaios* (von ὄχθος oder ὀχθέω); *3. Chthonophylos* (vgl. dazu die phliasische Heroine *Χθονοφύλη* bei Paus. II 6, 6 und 12, 6; Steph. Byz. *Φλιοῦς* und Schol. Apoll. Rhod. I 115). Die übrigen Namen sind nur sehr bruchstückweise vorhanden und nicht alle absolut zweifellos zu ergänzen; doch wird es keinen Vorwurf eines blossen 'lusus ingenii' eintragen, wenn ich im Folgenden die Namen ergänze oder zu ergänzen versuche. Ziemlich sicher dünken mich: *4. Βρο . . .,* also wie schon Conze (a. a. O.) ergänzt der mehrfach vorkommende Name *Βρο(τέας)* *Βρο(ντέας)* oder *Βρο(ντῖνος)*; ferner *5. Ἀλλης . .* : d. i. *Ἀλλήκ(τωρ)*, der männliche Name zur Erinys Alekto (gewöhnlich *Ἀληκτώ*; doch mit Doppellambda im orphischen Hymnos 69 (68); dann *6. . . . αγγευς*: wol *(Σηρ)αγγεύς*, wozu zu vergleichen ist der Heros eponymos Serangos, nach dem das piraeische Serangion benannt ist (Pape-Benseler s. v.), von *σῆραγξ* Kluft Erdspalt; endlich *7. . . μνευς*: d. i. wol *(Δα)μνεύς*, womit zu vergleichen ist der erhaltene Gigantenname Damastor (Claud. gig. 101 und Sid. Apoll. c. 15, 20). Nichts anzufangen vermag ich mit dem Mittelstück *8. . . φεγο . .*; und auch der letzte Namen bleibe unergänzt: *9.* erhalten ist ein Anfang *Ἀμ* und vom dritten Buchstaben ein Fussrest, der zu Iota Eta Ypsilon u. a. m. vervollständigt werden kann (etwa *Ἄμυκος*?). Oder ist es der Fussrest eines Phi? Dann hiesse der Gigant *Ἄμφ(ιτος)* und wäre darnach im Gigantenkatalog bei Hygin für das überlieferte 'Emphitus' zu schreiben: Amphitus (Mor. Schmidt Hyg. Fab. p. 10, 8 emendiert: Emphytus). — Ausserdem kommt aus dem neapler Vasenfragment no. 2883 (Anm. 39 *c*) noch hinzu: *10. Eurytion* (vgl. V. Hall. Progr. S. 18 Anm. 75), eine erweiterte Form des bei Hygin (Fab. p. 10, 10) erhaltenen Gigantennamens Eurytus.

47) Jahn Ann. dell' Inst. 1869 pag. 176 ss.; Overbeck Kunstmyth. II S. 339 ff. und III S. 328 ff.

48) Campana Cat. Serie XI no. 72 = Jahn l. c. pag. 180 s.

tomachie zu erkennen, ist Jahn durch die mangelhafte Beschreibung und vor Allem durch die Inschrift verleitet worden, die darauf stehen soll; meiner Beschreibung liegt die im archäologischen Apparat unseres Instituts zu Rom befindliche Bause der Vase zu Grunde. Die Inschrift der einen Seite ist nicht zu lesen ΓΙΓΑϟ, sondern ΗΟΓΑ(ι)Ξ, wozu (κ)ΑΛ(ος) auf der Rückseite gehört. Die Darstellung der Hauptseite zeigt links vom Beschauer einen nackten bärtigen Mann, welcher, nach rechts gewendet, über der linken Schulter den Mantel herabhängen hat und auf ihr einen grossen Felsblock mit beiden Händen fortträgt: fast brechen seine Kniee unter der gewaltigen Last zusammen; zu bemerken ist, dass sein Glied mit der *κυνοδέσμη*[49] versehen zu denken ist. Vor ihm steht, gleichfalls nach rechts gewendet und ihm den Rücken zukehrend, Athene, am Helm kenntlich, in Chiton und Mantel, unter welchem sie die linke Hand in die Seite gesetzt hat; ihre Rechte streckt sie weit vor, sei es dass sie dem Mann die Richtung weist wohin er das Felsstück tragen soll, sei es dass sie redend sich zur Scene der anderen Seite gewendet hat. Zwischen der Göttin und dem Manne steht in der Erde eine oder vielmehr Athene's Lanze (die Spitze ist wegen mangelnden Raums nicht mehr gezeichnet). Nur vermuthungsweise führe ich an, dass in dem Felsträger vielleicht Sisyphos zu erkennen ist, wenigstens wüsste ich eine passendere Deutung nicht zu geben. Auf der Rückseite stehen rechts und links von einem blattlosen Baumstamm ein bärtiger Mann und ein bartloser Jüngling, beide in Mäntel gehüllt und auf die Doppellanzen in ihren Linken sich vornüber aufstützend; der jüngere Mann hält in der vorgestreckten Rechten eine lange schmale Tänie, nach der sein Genosse die rechte Hand ausstreckt, als ob er sie nehmen und betrachten wolle. Vielleicht nur eine Alltagsscene?

Hinzuzufügen ist dagegen — ausser den vermuthlich erhaltenen Resten ältester Kunst vom Giebelfeld des Thesaurus der Megareer in Olympia[50] — meiner Meinung nach zB.[51] das Bild einer unteritalischen Prachtamphora, die jetzt in der Ermitage zu Petersburg sich findet[52]. Auf einem Viergespann stehen Hermes und Zeus: Ersterer hält mit der Linken die Zügel der Pferde und in der anderen Hand das Kerykeion, dessen Schaft er als Kentron benutzt; Zeus hält in der Linken gleichfalls die Zügel der Rosse — als ob sein Sohn die dahineilenden Thiere nicht allein zu zügeln vermöge — und in der Rechten den Blitz, den er schleudern will, wie die Hebung des Arms zeigt. Ihm gegenüber kommt auf einem von zwei Tigern gezogenen Wagen ein nackter Krieger herbei, mit Schild und Speer bewaffnet; sein behelmter Kopf ist ergänzt.

---

49) Vgl. dazu Stephani CR. 1869 S. 149 ff. und Arch. Ztg 1879 Taf. 4.

50) Paus. VI 19, 13 und Ausgrab. zu Olympia IV 18. 19. S. 14 ff; 37 ff.

51) Vgl. zB. noch das griechische Bruchstück bei Collignon Vases peints no. 232 bis; ferner die Hydrien aus Cyrenaika im Brit. Museum C 10 (Ares und Artemis) und aus Etrurien im Neapeler Mus. no. 2777 (Athene Hermes Herakles); den cumanischen Krater ebd. no. 216 (Zeus Athene Ares); die Schale in der Samml. Santangelo no. 265 (Ares Bacchantin); u. a. m.

52) Stephani Vasens. no. 428: abg. und bespr. Minervini Mon. Barone 21 p. 99 ss. und Lenormant Gaz. archéol. 1879 p. 31; vgl. Campana Catal. Ser. XIV no. 26; Stephani CR. 1867 S. 172 f.; Rosenberg Erinyen S. 71, 52; Körte Personif. psych. Affekte S. 75 f.

Kein Zweifel — hier steht ein grossartiger Kampf bevor, welchen die wilde zwischen den Gespannen befindliche Eris (so wird die Erinyengestalt hier wol zu benennen sein), Fackel und Speere schwingend, schürt und zur Entscheidung zu bringen eilt. Aber wer ist der Gegner des Zeus? Durch den Verlust seines Kopfes ist für uns die völlige Sicherheit der Benennung fraglich geworden. Nach Stephani wäre es Dionysos, welcher nicht selten auf einem Panthergespann dahinfährt[53] — auch auf der Gigantenvase von Melos kämpft der Gott auf solchem Gefährt — und der Schild und Lanze auch in einer schwarzfigurigen Gigantomachie als Waffen (Anm. 27*a*) führt. Doch wissen wir Nichts von einem feindlichen Zusammenstoss — und ein solcher ist hier, ich betone es, deutlich dargestellt — zwischen Zeus und seinem Sohn und kann es daher der Weingott nicht sein; auch würde derselbe in diesem Vasenstyl als Waffe sicher den Thyrsos (vgl. Anm. 26) schwingen. Minervini und ihm folgend Lenormant erkennen daher in dem Gegner des Zeus einen der Titanen, der nach dem Morde des Dionysos sich des bacchischen Gespanns bemächtigt hat und nun vom Zeus niedergeblitzt wird. Abgesehen davon, dass der Titanenkampf — und noch weniger die mystische Sage vom Dionysos Zagreus — sich niemals in der Kleinkunst der Griechen zu Darstellungen concentrierte, hätte der Vasenmaler dann doch wenigstens andeuten müssen, dass der Krieger auf dem Pantherwagen durch Mord des Inhabers in den Besitz des Gespanns gelangt, hätte also den ermordeten Dionysos unter oder neben dem Wagen hinmalen müssen. Es ist vielmehr ein Gigant, welchen Eris gegen den König der Olympier zu kämpfen antreibt und den Zeus im nächsten Augenblick mit dem Blitz zu Boden schleudern wird, wie schon Rosenberg und Körte richtig annehmen. Das seltsame Gespann des Giganten ist nur aus künstlerischem Grunde veranlasst: auf einigen schwarzfigurigen Vasen[54] haben die Gegner des Olymps, homerischen Helden vergleichbar, Pferdegespanne; in der vollendeteren Kunst tritt an Stelle der Rosse das wilde Pantherpaar und wird dadurch ebenso die schreckliche Erscheinung des rohen Giganten gesteigert als des Zeus Sieg in ein glänzenderes Licht gesetzt. Aus gleichem Grunde theilt die vollendete Kunst den wilden Giganten statt der Mäntel nicht selten Thierfelle[55] zu und stattet sie später je nach Laune und Willkühr mit Schlangenfüssen und Flügeln[56] aus, wofür uns der Fries von Pergamon jetzt eine Fülle der schönsten Beispiele darbietet.

---

53) Vgl. Stephani CR. 1863 S. 225, 3.

54) Gigantengespanne: Krater des Nikosthenes im Brit. Museum no. 560 (abg. Overb. Atlas IV 7; vgl. Kunstmyth. II S. 346 no. 10); Schale (abg. Ghd AV. 61. 62; vgl. Overb. S. 348 no. 11).

55) Meistens Löwen- und Tiger- oder Pantherfelle (zB. der Gigant aus dem Attalosgeschenk Mon. dell' Inst. IX 21, 8 und Overb. Atlas V 6; ferner die Vasenbilder Anm. 39 *e*; 42 *b*; 61; 73; u. a. m.); einmal ist es ein Wolfsfell (Brit. Mus. no. 758: abg. Él. cér. I 3; vgl. Overb. Kunstmyth. II S. 365 no. 20); ein anderes Mal sind es Stierfelle (Cavaceppi'scher Sarkophag im Vatican: abg. zB. Piranesi Vasi I 19; Overb. Atlas V 9; vgl. ebd. Kunstmyth. II S. 385 no. D).

56) Ein geflügelter Gigant auch auf dem etruskischen Spiegel Ghd 286, 1 und auf einem kleinen Terracottarund, das in mehreren Exemplaren vorhanden ist (1. Hall. Progr. S. 11 ff, *b*).

Der Gigantomachie gehört auch die späte Oenochoe aus Canosa an, deren Bild im Ersten Hallischen Programm veröffentlicht und besprochen wurde: auf dem von Hermes gelenkten Viergespann steht Zeus und schleudert den Blitz gegen einen — gleich manchem seiner Gefährten auf dem pergamenischen Relief — schlangenfüssigen mit Thierfell bekleideten Giganten, welchen der Götterkönig auf der Flucht selbst über das Meer hin verfolgt und einholt; der Gigant vermag den grossen Felsblock, seine Wehr und Waffe, nicht mehr zu gebrauchen; vergeblich bläst der Sturmwind auf Zeus ein, um dem Giganten zu helfen. Dieser Windgott vor Allem hat Klügmann[57] u. A. veranlasst, meine Deutung auf einen 'Giganten' zu verwerfen und vielmehr den Typhoeus oder Typhon in dem unterliegenden Schlangenmann zu erkennen. Kein Zweifel, dass dieser Sturmwind auf Seiten eines Giganten sonderbar ist, aber Typhoeus kann der schlangenfüssige Unhold bestimmt nicht sein, da derselbe in der Kunst stets beflügelt ist[58]. Dass der Gigant vor Zeus über's Meer flieht[59], wiederholt sich ja bei Poseidon's Gigantengegner und ist hier auf den Giganten des Zeus ausgedehnt, um des Gottes unfehlbaren Sieg noch deutlicher vor Augen zu rücken — wohin der Gigant auch flüchtet, Zeus erreicht ihn! Der Sturmwind aber soll zeigen, dass gleichsam alle bösen Geister gegen den Olymp sich verschworen haben, wie auch oben die Eris den Giganten gegen den Vater der Götter und Menschen zum Kampf antreibt. In einer Zeit, in der die Darstellung der Gigantomachie solche üppigen Blüthen treibt wie den pergamenischen Fries, kann es nicht Wunder nehmen, wenn ein Vasenmaler der Verfallszeit den Kampf des Zeus Gigantophonos in der Art und Weise der Canosiner Kanne erweitert und ausschmückt.

Gleichfalls aus Canosa stammt eine rothfigurige Schale, deren Beschreibung ich dankbar einem Briefe G. Jatta's an mich entnehme; über den Verbleib der Vase wusste mein Freund nicht zu berichten. 'Era una grande patera in mezzo alla quale fu dipinta di bianco una quadriga guidata da Nike, presso alla quale è Giove in atto die vibrare il fulmine[60]; mentre sotto le zampe de' cavalli mirasi caduto al suolo un Gigante nella solita forma di oplita che tenta farsi riparo dello scudo.'

Endlich — though last, not least! — die wundervolle Amphora aus Milo im Louvre[61], wie die vorherbesprochenen Vasenbilder gleichfalls dem späteren malerischen Styl angehörig. Nirgends tritt das Gewühl der Schlacht, die Schwere des Kampfs, das Aufbieten aller Kräfte, die Aufregung der Streiter uns vollendeter entgegen; das Vasenbild kann sich getrost mit dem

57) Klügmann Bull. dell' Inst. 1877 p. 7 s.; Zarncke Litt. Centralbl. 1878 no. 3 S. 94.

58) Vgl. Apollod. Bibl. I 6, 3, 4; Ant. Liberal. 28; u. a. m. und I. Hall. Progr. S. 14 f.

59) Vgl. dazu auch den *Seegiganten* auf dem Denar der L. Valerius Aciscolus: Friedländer in Sallet's Ztschr. für Num. IX S. 7.

60) Ebenso auf der Vase von Milo (Anm. 61) und der Amphora aus Ruvo (Anm. 39 *e*).

61) Abg. und bespr. von Ravaisson Mon. grecs no. 4 (darnach wiederholt in Conze's Vorlegeblätter Ser. VIII 7); vgl. auch Ravaisson Rev. archéol. NS. 31 p. 141 s.; Klügmann Jenaer Litteraturzeit. 1876 no. 31 S. 493; Heydemann I. Hall. Programm S. 7 f.

pergamenischen Fries vergleichen: es erreicht dieselbe Wirkung der Bewunderung über die Fülle der Motive, die Schönheit der Formen, den Reichthum der Phantasie. Einunddreissig Menschengestalten und dreizehn Thiere füllen den Raum des Bildes, das rings um den hohen Bauch des Gefässes herumgeht. In Mitten seiner Getreuen schleudert Zeus seine Blitze; er ist vom Wagen gesprungen, den Nike lenkt; Herakles hilft dem Vater, indem er gegen den gemeinschaftlichen Feind den sicheren Pfeil abschiesst[62]. Auf seinem Panthergespann ist Dionysos herbeigeeilt, mit Fackel und Lanze (wie es scheint) ausgerüstet gegen zwei ihn angreifende Giganten: dem Weingott hilft der Gott des Wassers, indem er von seinem Ross herab mit dem Dreizack auf diese beiden Unholde losstösst. In der Nähe des Zeus sehen wir noch seine liebste Tochter, die waffenfrohe Athene, und die beiden Letoiden, mit Fackeln und Bogen. Hermes reisst den auf der Flucht sinkenden Gegner am Haupthaar zurück und zückt das Schwert zum Todesstoss; ebenso eine Göttin, die wir nicht speciell nennen können; Hera versengt den Feind mit einer Fackel und stösst ihn mit dem Scepterstab nieder. Kastor und Polydeukes sprengen auf ihren muthigen Rossen herbei und schwingen die Lanzen. Wie die Dioskuren nur hier erscheinen, so auch nur hier Aphrodite und Eros: jene lenkt das Viergespann, von dem herab der grimmige Ares mit seiner Lanze wüthet, während der kleine Eros auf dem rechten Seilpferde (*δεξιόσειρος*) hockt und seine Pfeile unter die Giganten sendet. Gegen alle diese Gottheiten kämpfen die Giganten, die theils bartlos theils bärtig sind, in verschiedenster Weise an: die einen wehren sich mit Lanze und Schwert; andere werfen einen Stein —

κείμενον ἐν πεδίῳ, μέλανα, τρηχύν τε μέγαν τε —

oder schwingen brennende Fackeln; bald sind sie behelmt und beschildet, bald erhöhen Löwen- oder Tigerfelle ihre wilde Erscheinung; nur einer ist mit einem Chiton bekleidet, ein anderer mit einer Chlamys versehen. Noch sind zwei Figuren zu besprechen, deren Deutung Räthsel anterlegen, die der Lösung harren. Die eine, welche hintenübersinkt und deren Händen Lanze und Schild entgleiten, wird von Allen als Amazone gedeutet; die andere, in phrygischer Tracht und von mannweiblicher Erscheinung, schiesst den Bogen ab: sie ward als Adonis oder Paris (Ravaisson), als Perser (Klügmann) oder als Amazone (von mir) gedeutet. Es unterliegt keinem Zweifel, dass nach der Anschauung der Griechen Amazonen wie Perser als thätige Kämpfer auf Seiten der Giganten gegen die Olympier dargestellt sein könnten[63]. Aber diese phrygischgekleidete bogenschiessende Figur kann weder ein Perser noch eine Amazone sein, da sie den Pfeil nicht gegen einen Gott abschiesst, sondern deutlichst auf die Giganten und zwar auf jene vier abschiesst, die von Herakles Zeus Dionysos und Poseidon eingeschlossen sind: also ein

62) Herakles neben Zeus erscheint in der Gigantomachie besonders auf schwarzfigurigen Vasen — vgl. zB. Collignon Vas. peints no. 232 bis; Overbeek Atlas IV 3; 6; 7 und 9; Ghd Aus. Vas. 61. 62; Mus. Greg. II 7, 1 (wol *identisch* mit Overbeek Kunstmyth. II S. 346 no. 7?) und 50, 1 (*identisch* mit Overb. ebd. S. 345 no. 4) u. a. — und ferner noch auf zwei rothfigurigen Vasen: Berlin no. 1002 (Anm. 67) und Petersb. no. 523 (Anm. 39 *e*).

63) Vgl. Klügmann Amaz. S. 81 ff.; I. Hall. Progr. S. 8 Anm. 14.

Partner der Olympier und so wird Ravaisson der richtigen Deutung wol am nächsten gekommen sein, wenn er in dem zarten phrygischen Jüngling wegen der Nähe der Aphrodite den Adonis erkennt[64] — oder sollte es etwa Ganymedes sein, an den der Vasenmaler gedacht hat? In der Kunst der Diadochenzeit in der auch diese Vase entstanden, trägt Ganymedes nicht selten wenigstens die phrygische Mütze — ich erinnere nur an die Gruppe in Venedig und an die Mehrzahl der campanischen Wandbilder[65] — und könnte dadurch der Handwerker bewogen worden sein, einmal den Phrygerknaben Ganymedes statt nackt phrygisch gekleidet darzustellen. Oder ist es Pelops, des Poseidon Liebling, der auf Vasenbildern oft genug so geartet und gekleidet vorkommt? Wer es aber auch sein soll, immer gehört dieser Bogenschütze auf Seite der Götter. Dagegen hat jene sog. Amazone gegen die Götter gekämpft, ist Bundesgenossin der Giganten und wird als solche vom Zeus niedergeschmettert. Aber ist es wirklich eine Amazone? Der ihrer Hand entgleitende Peltaschild scheint zu dieser Benennung zu zwingen; und doch fürchte ich, dass dadurch unser Urtheil befangen worden ist und vom Richtigen abirrt. Warum setzt der Vasenmaler die eine Amazone fast in die Mitte der Composition? Warum wählt Zeus grade sie, das Weib, den im Vergleich zu den Giganten schwachen Gegner, zum ersten Opfer seiner Blitze? Warum ist die Amazone schon unterlegen, während der Erde Unholde erst im Unterliegen begriffen sind? Wäre es von Zeus nicht klüger, erst die Giganten zu bewältigen und dann den weiblichen ohnmächtigen Bundesgenossen anzugreifen? Alle diese Fragen beantworten sich damit, dass die sterbende Frau, die im Gigantenkampf zuerst fällt, keine Amazone ist. Mich dünkt es wird wiederum wie oben die Eris sein, hier nur weniger erinyenhaft dargestellt, womit ihre inschriftlich bezeugten Darstellungen[66] auf den beiden (der melischen Vase gleichzeitigen) Parisurtheilen in Karlsruhe und Petersburg zu vergleichen sind. Eris hat die Giganten zum Kampf gegen die Götter angetrieben und aufgestachelt — sie überwältigt Zeus zuerst und damit beginnt die Niederlage der Giganten und der Sieg der Olympier.

4.

In der stattlichen Reihe von Gigantomachieen, die uns auf bemalten Vasen erhalten sind, steht der Krater von Altamura grade in der Mitte zwischen den älteren Darstellungen des schwarzfigurigen Styls und den neueren Bildern auf rothfigurigen Gefässen: das Bild seiner Gigantomachie bildet gleichsam eine Brücke zwischen Beiden; es enthält noch viele Elemente jenes Styls und zeigt schon viele Elemente des neuen Styls.

Die strenge Composition wurzelt noch völlig in der alten Kunstweise. In genau durch-

---

64) An Paris, den Ravaisson Mon. grecs p. 3 gleichfalls in Vorschlag bringt, ist schwerlich zu denken.

65) Vgl. Overb. Atlas VIII 6; 13; 14; 15; u. a. m.

66) Karlsruh. Vasens. no. 36: abg. zB. Overb. Sagenkr. XI 1; u. 5. — Petersb. Samml. no. 1807: abg. CR. 1861 Taf. 3; u. s. w.

geführtem Rhythmus reihen sich gleichsam Arsen und Thesen einander an: der aufrechtstehenden Gottheit gegenüber findet sich stets ein sinkender Gigant, und zwar wechseln Gott und Göttin in bunter Reihe ab. In diese Gleichförmigkeit kommt nun aber die grösste Mannigfaltigkeit, theils dadurch dass die Götter die bewaffneten rechten Hände bald heben bald senken, theils dadurch dass einige der weichenden Giganten schon auf die Kniee gefallen, einige erst zu sinken im Begriffe sind; einmal ist der Abwechselung halber Apollon in Rückenansicht gestellt.

Alterthümlich wie die Tracht und das Auftreten einiger der kämpfenden Götter — zB. des Zeus und des Dionysos — ist auch die verhältnissmässige Einfachheit der Kampfweise und der Waffen in den Götterhänden; doch zeigen sich auf dem Krater von Altamura schon deutlich hier und da die Anfänge der neuen Motive, welche fortan in den Gigantomachieen zur Geltung kommen. Neu ist die Verwendung des Adlers auf Zeus' linker Hand und des Hausgeräths, das sein Ehegemahl gegen den Giganten zückt; neu, dass Dionysos mit einer Fackel bewaffnet ist, während die Pantherkatze, die den Giganten beisst, schon in der älteren Kunst sich findet (Anm. 27*a*). Die neue Kunstrichtung offenbart sich auch durch die Gegenwart der Letoiden, die auf den schwarzfigurigen Darstellungen fehlen oder doch nicht individuell hervortreten.

Unter allen rothfigurigen Gigantomachieen ist die hier zum ersten Mal veröffentlichte Darstellung des brittischen Museums wol die älteste; ihr zeitlich am nächsten steht die eine[67] der beiden vulcentischen Schalen in der Berliner Sammlung — leicht möglich, dass beide Gefässe gleichzeitig sind. Von alten Motiven wiederholt diese Berliner Schale, deren Zeichnung nicht frei von Härte ist, das Auftreten des Herakles[68] neben dem Viergespann des Zeus und den inselschleudernden Poseidon; auch Athene's Kampf ist alterthümlich; neu ist dagegen die Gegenwart des Hephaistos, welcher mit glühenden Eisenstücken seinen Gegner zur Flucht nöthigt[69], neu auch die im Innern der Schale dahinziehende Mondgöttin[70], welche auf einen Helios als Gegenstück in der Originalvorlage sicher schliessen lässt[71]. Ungemein lebhaft und heftig sind die Bewegungen der unterliegenden Giganten; aber auch die Götter sind wilder und aufgeregter bewegt als auf der feierlich gehaltenen Darstellung von Altamura.

Nur wenig später ist die Malerei auf der Kylix Luynes[72] entstanden, die gleichfalls in Vulci gefunden wurde. Wiederum sehen wir Poseidon (und zwar zweimal), wie er mit Dreizack und Inselstück auf den Giganten losgeht, und Hephaistos mit seinen Zangen und Eisenstücken; ausserdem Athene Apollon und Hermes; eigenartig und einzigartig ist der siegreiche Kampf des

67) Berl. Vasens. no. 1002: abg. Ghd Trinksch. 10. 11; Overbeck Atlas IV 12 a b; das Innenbild: Ghd Trinksch. 8, 3 und Atlas 8, 3; Élite cér. II 117. Vgl. zuletzt Overbeck Kunstmyth. II S. 361 no. 14.

68) Zur Tracht vgl. V. Hall. Progr. S. 15 Anm. 61.

69) Apollod. Bibl. I 6, 2, 2: Ἥφαιστος βαλὼν μύδροις κτλ.

70) Vgl. dazu III. Hall. Progr. S 91 f. no. 36.

71) Auf der Gigantenvase im Neapeler Museum (Anm. 39*c*) ist diese auf Pheidias zurückgehende Gegenüberstellung vollständig vorhanden.

72) Jetzt auf der Nationalbibliothek zu Paris: abg. Luynes Descr. 19. 20; Ghd Trinksch. AB; Overbeck Atlas V 1 a b c. Vgl. zuletzt Overb. Kunstmyth. II S. 362 no. 15.

Dionysos dargestellt: während der Gott die Lanze (vgl. Anm. 27) gegen den Giganten einlegt, hat der in seiner vorgestreckten Linken gehaltene Rebstock oder Epheuzweig den Gegner ganz umstrickt und kampfunfähig gemacht. Vielleicht geht das auf ein berühmtes Kunstwerk zurück und zwar auf die Metope gleichen Inhalts am delphischen Heiligthum, die Euripides im Jon so beschreibt (v. 219):

καὶ Βρόμιος ἄλλον ἀπολέμοισι
κισσίνοισι βάκτροις
ἐναίρει Γᾶς τέκνων ὁ Βακχεύς.

Gleichfalls noch hergehörig ist die zweite Berliner Schale[73], welche die Künstlernamen des Aristophanes und Erginos trägt, von vollendetster Zeichnung und Schönheit, doch ist sie bedeutend jünger als die eben erwähnten Gefässe: zum Beweise dafür dient, dass hier alle Götter nackt erscheinen: nackt sind auch die behelmten und beschildeten Giganten mit Ausnahme des Polybotes, den Poseidon niederstösst; damit tritt die faltenreiche Kleidung der Göttinnen in einen wirksamen künstlerischen Gegensatz. Ferner zeigt sich die jüngere Entstehungszeit in dem Pantherfell, das der eine jugendliche Gigant als Mantel und Schild gebraucht, und in dem Auftreten der Mutter Erde, welche wehklagend aus einem Erdspalt aufsteigt.

Zu beachten ist noch die übereinstimmende Art der Composition auf diesen drei vulcentischen Vasen, die einen Fortschritt gegenüber dem Krater von Altamura aufweisen. Zwar sind hier wie dort Einzelkämpfe aneinander gereiht — die erste Berliner Schale macht auf der einen Seite davon insofern eine Ausnahme, als Zeus Herakles und Athene nach altem Schema zusammen gegen *einen* Giganten kämpfen —, aber auf dem Krater wechseln stereotyp Gottheit und Gigant in gleicher Aufeinanderfolge ab, auf den Schalen dagegen wird auf jeder Seite diese Folge einmal umgekehrt und unterbrochen[74]: das macht die Scene lebendiger, natürlicher; das Gewühl und Durcheinander der Schlacht kommen mehr zum Ausdruck.

Diesen umfangreicheren Gigantomachieen aus der ersten oder voralexandrischen Epoche des rothfigurigen Styls stehen die späteren malerischen Darstellungen gegenüber, die in der Diadochenzeit entstanden sind und meistens aus Unteritalien stammen; für dieselben, welche ausserhalb des Kreises liegen, den das Vasenbild von Altamura in Styl und Composition umschreibt, genügt es auf die Besprechung bei Overbeck (Kunstmyth. II S. 367 ff.) und die Nachträge oben S. 12 ff. zu verweisen.

5.

Am Hals des Kraters von Altamura sind in kleineren und flüchtiger gezeichneten Figuren zwei weitere Darstellungen angebracht, beide auch sonst öfter vorkommend. Sie sind von mir

73) Berl. Vasensamml. no. 1756: abg. Ghd Trinksch. II. III; Overb. Atlas zur Kunstmyth. V 3 a b c; vgl. Kunstmyth. II S. 363 no. 16.

74) *a* bedeutet die Gottheit, *b* den Giganten; dann ist auf der Vase von Altamura die Folge so: *ab — ab — ab* und so fort; auf den Schalen dagegen fünfmal *ba — ab — ab* und einmal *aaab*.

im Bull. dell' Inst. 1869 pag. 248 ausführlicher beschrieben worden; Abbildungen schienen mir nicht nöthig und habe ich daher keine Bausen davon genommen.

Auf der einen Seite findet sich die feierliche Spende vor der Aussendung des Triptolemos [75], in Gegenwart der beiden grossen Göttinnen; zugegen sind noch eine Frau mit Fackel und zwei bärtige Männer, die sich auf ihre Stöcke aufstützen, etwa als Metaneira Keleos und Hippothoon zu bezeichnen, wenn man den Figuren specielle Namen aus der Familie des Triptolemos und dem Sagenkreis von Eleusis durchaus beilegen will. Am nächsten steht unserem Bilde unter allen ähnlichen Darstellungen das Halsbild [76] einer oft abgebildeten apulischen Amphora im Louvre, nur dass dort noch zwei Schwestern des Triptolemos zur Füllung des langen Bildstreifens hinzugefügt sind.

Auf der anderen Seite ist die Krönung eines Kitharöden durch zwei Nikai dargestellt: der siegreiche Musiker steht auf der Thymele; zugegen sind drei Männer und ein Knabe, die dem Spiele gelauscht haben und nun der Prämiierung zuschauen. Aehnliche Scenen finden sich ja häufig; am nächsten kommt die oft abgebildete Darstellung einer Vase in Bologna [77], in der nicht nur die beiden Niken [78] sondern auch der Knabe wiederkehren, nur dass Letzterer gleichfalls [79] auf der Thymele steht und hier wol sicher als Sänger aufzufassen ist [80].

Betrachtet man diese beiden Darstellungen auf dem Halse der Gigantomachievase von Altamura, so fragt man sich unwillkührlich, ob der Vasenmaler die beiden Halsbilder nach Laune und Gutdünken gewählt habe oder ob etwa ein Zusammenhang zwischen ihnen und der Darstellung auf dem Bauch des Gefässes bestehe. Eine sichere Antwort wird sich kaum oder wol nie geben lassen; auch ist das Feld der einschlägigen Untersuchung allzu schlüpfrig und schwer von subjectiven Anschauungen frei zu halten! Vielleicht wählte der Maler die ruhigen genrehaften Scenen — denn auch die Triptolemossage ist ganz genrehaft aufgefasst — in absichtlichem Gegensatz zum hochwichtigen Mythos vom Kampf der Olympier gegen die erdgebornen Giganten, gleichsam um das ruhige Mass der Empfindung zu bewahren trotz der Gewaltsamkeit und Erhabenheit, welche die Gigantomachie athmet. Oder sollte die 'Kredenzscene' so zu sagen die Etikette sein für den Krater, der bestimmt war für Abschied und Bewillkommnen den Trank zu liefern? Bacchische Darstellungen mannigfachsten Inhalts sind — nicht etwa um der Beliebtheit der Mysterien willen, wie man lange annehmen zu können wähnte, sondern um den Zweck der Gefässe auch in den bildlichen Darstellungen zur Anschauung zu bringen — auf

75) Vgl. auch Overbeck Kunstmyth. III S. 542 ff. no. 47.

76) Abg. zB. Inghirami VF. I 8, 1; Panofka Vasi di Premio 1; Élité cér. III 63 B; Overbeck Atlas XV 18; u. ö. Vgl. Overb. Kunstmyth. III S. 542 und S. 547 no. 46.

77) Vgl. III. Hall. Progr. S. 52 no. 7 und V. Hall. Progr. S. 31, z.

78) Zwei Nikai zB. auch Mus. Greg. II 22, 2a und 60, 3a; Hancarv. Ant. III 31 (= Michaelis Parthenon S. 31); u. a. m.

79) Ebenso steht der 'Knabe' auf dem Bema oder der Thymele zB. Leyden no. 1874 (abg. Leemans Muzijk-Examen; Roulez Choix 18); De Witte Cat. Durand no. 754; u. a.

80) Vgl. Wieseler Satyrspiel S. 48 f. in der Anmerkung.

Trinkgefässen Weinamphoren und Krateren ganz gewöhnlich, sei es dass sie ausschliesslich den Vorwurf des figürlichen Schmucks bilden, sei es dass wenigstens 'eine' Seite des Geräths eine Scene aus dem Kreise des Dionysos aufweist. Auf Hydrien, namentlich des schwarzfigurigen Styls, sind Darstellungen wassertragender Mädchen nicht selten, gleichfalls um der Bestimmung der dreihenkeligen Gefässe den bildlichen Ausdruck zu geben. Aus gleichem Grunde finden sich Darstellungen vom Kredenzen des Abschieds- oder des Willkommentrunkes auf Trinkgefässen aller Art so häufig wie möglich — und immerhin kann auch der Maler des Weinkraters von Altamura aus diesem Grunde die Triptolemosscene aus dem reichen Vorrath bildlicher Vorlagen absichtlich ausgewählt haben.

Nachträgliches.

Zu S. 8. Anders aber nicht richtig deutet die dem Dionysos Gigantophonos helfenden Thiere Robert in Kiessling-Wilamowitz Philol. Unters. V S. 22 Anm. 20.

Zu S. 11 Anm. 46. Zu dem von mir vermuthungsweise zu (*Δα*)*μεύς* ergänzten Gigantennamen (7) ist inzwischen noch ein zugehöriges Stück aufgefunden worden, das ich Mitte October in Berlin sah: vor *MNEYΣ* steht ein vollständiges *A* und davor die schräge Hasta eines Delta oder eines Lambda, so dass der Name in der That '*Damneus*' gelautet haben mag.

Zu S. 13. Giganten mit Schlangenfüssen und Flügeln auch schon auf dem fragmentierten Reliefstreifen aus Priene: Overbeck Gesch. der griech. Plast. 3. Auflage. II S. 102 Fig. 116 e.

Halle, Druck von E. Karras.








SIEBENTES

HALLISCHES WINCKELMANNSPROGRAMM.

TERRACOTTEN

AUS DEM MUSEO NAZIONALE ZU NEAPEL

VON

HEINRICH HEYDEMANN.

MIT DREI TAFELN UND EINEM HOLZSCHNITT.

HALLE.

MAX NIEMEYER.

1882.

SIEBENTES

HALLISCHES WINCKELMANNSPROGRAMM.

TERRACOTTEN

AUS DEM MUSEO NAZIONALE ZU NEAPEL

VON

HEINRICH HEYDEMANN.

MIT DREI TAFELN UND EINEM HOLZSCHNITT.

HALLE.
MAX NIEMEYER.
1882.



ὡς πηλίνων κἀμοὶ τῶν ἔργων ὄντων —

Den Inhalt des diesjährigen Hallischen Winckelmannsprogrammes bildet eine Anzahl bisher nicht veröffentlichter Terracotten, deren Originale sich im Museo Nazionale zu Neapel finden.

Die meisten Zeichnungen — Tafel I; Tafel II 1; Taf. III 1; 2; 3; 4 und 5 — rühren von dem Kupferstecher Herrn L. Schulze her, welcher sie 1868 für mich machte und zwar theils in Rom nach Staniolabdrücken, die ich in Neapel nehmen durfte (I; II 1; III 3; 4 und 5), theils an Ort und Stelle unmittelbar nach den Originalen (III 1 und 2).

Die Zeichnung des Reliefgefässes auf Tafel II 2 verdanke ich meinem Freunde, dem Maler Otto Donner, und benutze ich gern die Gelegenheit, um ihm immer wieder für seine thätige Theilnahme an meinen Studien zu danken.

Die Darstellung auf Tafel III 6 ist von unserem academischen Zeichner Herrn H. Schenck, der auch mit gewohnter Kunstfertigkeit die lithographische Wiedergabe sämmtlicher Zeichnungen besorgt hat, nach einem Gypsabguss gefertigt; das Original gehört dem Berliner Museum an.

TAFEL I.

Die beiden Darstellungen, welche in der Grösse des Originals wiedergegeben werden, schmücken die Seiten eines unten spitzzulaufenden Gefässes aus gebrannter Erde (H. 0,14; Umf. 0,32) in der seit 1865 dem Museo Nazionale zu Neapel einverleibten Sammlung Santangelo; wo das Trinkgefäss gefunden wurde, ist nicht bekannt, doch darf Unteritalien im Allgemeinen als Fundort angenommen werden. Ob noch andere Repliken dieser mittelst Formen hergestellten Reliefbilder erhalten sind, vermag ich nicht zu sagen, mir wenigstens sind keine aufgestossen; das Exemplar Santangelo kann möglicherweise modern sein, aber die Reliefdarstellungen der Terracotta sind sicher antik, d. h. entweder aus antiken Formen ausgepresst oder über einem antiken Exemplar abgeformt.

Scenen bacchischen Inhalts bilden den Vorwurf zur Verzierung des Gefässes, aus dem man Bacchus' Gabe trank. Auf der einen Seite (*a*) sind Dionysos und Ariadne dargestellt, auf Felsstücken sitzend, in Gespräch miteinander. Ihre Haltung ist in strenger symmetrischer Gegenseitigkeit durchgeführt. In der Mitte erhebt sich ein Baumstamm: links davon sitzt der Gott, nach linkshin gewendet, rechts davon Ariadne, rechtshin gerichtet; gleichmässig drehen Beide die Oberkörper und die Gesichter einander zu; gleichmässig haben Beide je mit der einen (äusseren) Hand einen tänienumschlungenen Thyrsos dicht unter dem Knauf gefasst und aufgestützt; gleichmässig ruht je die andere (innere) Hand auf dem Sitz; gleichmässig liegen Beider Mäntel, welche Schultern und Rücken bedecken, um die Unterkörper; gleichmässig steht neben den Thyrsosstäben je ein Tiger, nach aussen gerichtet und den Kopf zur Gottheit umwendend. Diese symmetrische fast 'heraldische' Anordnung ist durch kleine Verschiedenheiten künstlerisch belebt: so ist — von Unbedeutenderem abgesehen — der linke Arm des Dionysos grade herabgestreckt, dagegen Ariadne's entsprechender rechter Arm im Ellenbogen gekrümmt; ferner trägt die Göttin einen Chiton, dessen Faltenfülle den Oberkörper verhüllt, während die Brust ihres Gemahls nackt ist. Auf der anderen Seite (*b*) des Terracottagefässes finden wir bacchische Thiasoten, *γένος οὐτιδανῶν Σατύρων καὶ ἀμηχανοεργῶν,* mit Spiel und Scherz beschäftigt. Ein bärtiger Silen, in haarigen Anaxyriden [1] und beschuht, sitzt auf dem Boden und bläst eifrig die Flöte, deren Futteral neben ihm liegt; vor ihm liegt auf den Knieen ein junger Satyr, welcher, sich auf die Linke aufstützend und weit vornüberbeugend, die hocherhobene rechte Hand hastig dem Gesicht des davor zurückfahrenden Genossen entgegenstreckt, sei es dass er in neckischem Uebermuth die Flöte wegnehmen will, sei es dass er das eifrige Musicieren stören möchte. Hinter ihm hängt, den freien Raum füllend, ein Löwen- oder vielmehr Pantherfell, das gleich der Nebris,

1) Vgl. dazu Wieseler Satyrspiel S. 92 ff. — Der glatte Bauch ist wol ursprünglich auch behaart gewesen und nur abgescheuert wie die rechte Schulter und das rechte Knie; doch könnte er auch als abrasiert gedacht werden: vgl. dazu Wieseler a. a. O. S. 124 ff.

wenn auch seltener als bacchischer Mantel diente: vgl. ausser Poll. IV 118 zB. den Silen auf der berühmten Satyrspiel-Vase im Neapeler Museum (no. 3240); u. A. m. Beide Gesellen des Dionysos sind bekränzt[2].

Die Zeichnung sowol dieser als der anderen Scene ist sicher und anmuthig, die Ausführung im Einzelnen fein und sauber. Gemacht ist die Terracotta, bez. das Original, in der Diadochenzeit, im dritten oder zweiten Jahrhundert vor unserer Zeitrechnung.

TAFEL II 1.

Derselben Zeit gehört das Rhyton aus gebrannter Erde an, dessen Spitze in den Kopf eines Schafes ausläuft und dessen Bauch als Schmuck die zierliche Reliefdarstellung trägt, deren Bild in der Grösse des Originals auf Tafel II 1 veröffentlicht wird. Die Terracotta, unteritalischen jedoch nicht näher anzugebenden Fundorts, findet sich ebenfalls in der Sammlung Santangelo; möglich wäre auch hier, dass das Exemplar nur moderne Copie einer Antike ist.

Auf einem Erdhügel sitzt, mit dem Rücken an einen Baumstamm gelehnt, nach rechtshin Dionysos, in jugendlicher Schöne, und schaut aufmerksam den Bewegungen einer hinter ihm tanzenden Frau zu. Zu diesem Behuf wendet der Gott den Oberkörper um und blickt zu Boden, während er die rechte Hand auf den Sitz (über den sein Mantel gebreitet ist) aufstützt und die hocherhobene Linke um einen Ast des Baumes legt; neben ihm lehnt, mit dem Knauf an der Erde, sein Thyrsosstab, dessen Ende ursprünglich vielleicht unter der rechten Achsel eingesetzt zu denken ist[3]. Die Tänzerin, nach links vom Beschauer gerichtet, setzt lebhaft das linke Bein über ihr anderes vor und neigt sich mit dem Oberkörper, den sie von vorn zeigt, ein wenig zurück; sie ist vollständig in einen weiten faltenreichen Mantel gehüllt, dessen auf dem Kopf liegendes Stück sie mit beiden hocherhobenen Händen lüpft; bei der Bewegung wird ausser dem Gesicht die linke Brust entblösst. Jederseits rahmt ein starker Baumstamm die Darstellung ein. Ob die anmuthige Tänzerin Ariadne zu nennen oder irgend eine Bacchantin ist, welche vor ihrem Herrn tanzt, lässt sich nicht entscheiden; das Eine wie das Andere ist meines Erachtens gleichmässig möglich.

Wie die Ausführung der Terracotta von grösster Feinheit und Sauberkeit ist, so ist die Composition der Figuren von vollendetster Anmuth, ihre Erfindung jedoch nicht auf Rechnung des Töpfers zu setzen — wenigstens können wir dies von der Tänzerin bestimmt behaupten. Von dieser Figur, welche zu der grossen Classe von ‘verhüllten’ Tänzerinnen gehört, von denen ich eingehender im Vierten Hallischen Programm gehandelt habe[4], findet sich eine Replik —

2) Ihre scheinbaren Hörner sind Kranzblätter.

3) Oder ist das Ende des Thyrsosstabes etwa unterhalb des Querastes und der erhobenen linken Hand angedeutet.

4) Es sei mir erlaubt, den dort gesammelten Vasenbildern ein Beispiel aus meinen Notizen nachzutragen, die ich mir 1865 im Museum zu Stockholm gemacht. ‘Auf einem rothfigurigen sog. Oxybaphon (vaso a campana) tanzt eine in einem weiten sternbestickten Mantel verhüllte Frau; nur Füsse und Gesicht sind frei; ein bärtiger

weitere Wiederholungen vermag ich vorläufig nicht nachzuweisen — auf einem runden Marmoraltar im Lateranensischen Museum[5]: Pan geht Syrinxblasend zwei tanzenden Horen voraus, von denen die zweite mit unserer Figur auf ein und dasselbe Original[6] zurückweist, welches von dem Arbeiter des Marmorwerkes wie von dem Verfertiger unserer Terracotta gekannt und wiederholt wurde, freilich nicht in sklavischer Genauigkeit, sondern mit einer gewissen Selbstständigkeit wiederholt wurde. Auch der jugendliche Dionysos ist schwerlich vom Töpfer selbst erfunden, obgleich wir bis jetzt eine Wiederholung dieser Figur nicht anzuführen vermögen. Aber Haltung und Stellung des Gottes, der nur durch den lose beigefügten Thyrsos charakterisiert ist, erinnern sehr an ähnliche Figuren des sich spiegelnden Narkissos oder des Perseus, welcher die Geliebte das Medusenhaupt im Wasser sehen lässt, auf campanischen Wandbildern: vgl. Helbig no. 1200; 1351; 1363; 1364; u. a. m. Vielleicht sind daher für den Bacchus der Terracotta Santangelo wie für diese heroischen Darstellungen ebenfalls gemeinschaftliche Vorlagen anzunehmen, gemeinschaftliche Originale vorauszusetzen, die nur verschiedentlichst verwendet wurden?

Dergleichen künstlerische Anleihen und Verwendungen von vorhandenen Compositionen zu verschiedenen Darstellungen sind bekanntlich in der Kleinkunst (oder dem 'Kunstgewerbe' wie es heutiges Tages heisst) bei Griechen und Römern nicht selten gewesen; Michaelis[7] hat eine Reihe von Beispielen aufgezählt, die sich leicht mehren lassen. So stellt — um nur ein bisher übersehenes Beispiel hinzuzufügen — dieselbe Figur einer vom Rücken aus gesehenen halbnackten Frau auf irdenen Lampen[8] und einer silbernen Patera[9], welche letztere Domitius Tutus dem Mercurius Augustus von Canetum weihte, die schlummernde Omphale[10] dar, auf der Löwenhaut liegend und von Eroten sowie Waffen und Attributen des Herakles umgeben, dagegen auf einem Cameo[11]

ithyphallischer Satyr, mit weissen Kreuzbändern, hebt bewundernd die Hände; eine Frau in kurzem Gewand, an einem Pfeiler, bläst die Doppelflöte. Auf der Rückseite folgt eine Frau mit Thyrsos und Tympanon einem Jüngling, der mit Thyrsos und Eimer forteilt und umblickt: wol Ariadne und Dionysos'. — Den Reliefdarstellungen füge man Matz-Duhn no. 3680 hinzu.

5) Benndorf-Schöne no. 202 = ebd. Taf. IV 3 = Viertes Hall. Winckelmannspr. S. 10 Z^4.

6) Ein 'achter Typus' verhüllter Tänzerinnen, dessen besterhaltene Nachbildung wol auf dem Rhyton Santangelo vorliegt; eine Copie ist Z^2; theilweise Verwerthung des Motivs zB. bei der Pompejanischen Tänzerin, Helbig no. 1923 (abg. Pitt. I 19; Garginlo Racc.[4] III 49, 2; u. ö. Die kleine 'aus Griechenland stammende Silberfigur', die Helbig Unters. über camp. Wandmal. S. 317 f. erwähnt und welche diese Pompejanische Tänzerin wiederholt, dünkt mich sicher modern). Vgl. Viertes Hall. Progr. S. 17 ff.

7) Corsinisches Silbergefäss S. 17 f.

8) Abbildung in den Lucernae von Bartoli-Bellori und Beger I 8 = Montfaucon Ant. expl. V 202, 1; Repliken zB. in Karlsruhe (Fröhner Vasen und Terrac. no. 690); in Neapel (Sammlung Santangelo); u. a.

9) Chabouillet Catal. général de la Bibl. Imp. p. 446 no. 2820: abg. bei Leprévost Mém. de la Soc. des Antiq. de Normandie Année 1831/1833 pl. V 4.

10) Nach den früheren Erklärern vielmehr bald 'Somnus', bald 'Baccha' oder 'Hermaphrodit' oder 'Aphrodite'. Aber die Attribute und Waffen — auf der Lampe Keule Bogen Köcher und drei Pfeile, auf der Silberschale Keule Bogen Köcher und Skyphos, das 'poculum Herculis' — weisen entschieden auf *Omphale*.

11) Cades Impr. gemmarie II 26 (Bull. 1831 p. 110): abg. Müller-Wieseler DaK. II 713.

und einer anderen Terracottalampe[12] die schlafende Aphrodite[13], auf einer Decke hingestreckt und ringsum Eroten, welche auf dem geschnittenen Stein gleichfalls schlafen, während auf der Lampe wenigstens der eine Eros die Göttin umflattert; eine verwandte Gestalt kehrt in pompejanischen Bildern mehrfach wieder theils als schlafende Ariadne auf Naxos, der Bacchus naht, theils als Bacchantin, von Satyr oder Pan überrascht: vgl. zB. Helbig no. 542; 546; 559 ff; 1236; 1240; u. a. Also immer dieselbe malerische Vorlage, welche in den Fabrikstätten, bald genauer copiert bald in freier Behandlung, für verschiedene Personen und Scenen auf Werken der Plastike, der Toreutike, der Daktylioglyphie, der Graphike Verwendung findet.

TAFEL II 2.

Gleichfalls in der Sammlung Santangelo findet sich die folgende Reliefdarstellung und zwar als Schmuck einer Lekythos (F. 124; H. 0.19; Umf. 0.33), welche in meiner Beschreibung der Neapeler Vasensammlungen S. 716 no. 343 beschrieben wird. Ueber den genaueren unteritalischen Fundort der Vase ist Nichts überliefert; die Arbeit des Reliefs ist fein, hat aber leider durch Scheuern stark gelitten, so dass die Einzelheiten nur schwer und nicht immer endgültig zu bestimmen sind. Die Zeichnung giebt wieder was noch zu erkennen ist oder der Zeichner zu erkennen glaubte — zum Glück waltet über den Gegenstand der Darstellung selbst kein Zweifel!

Dargestellt ist Herakles vor König Busiris. Der bärtige Herrscher von Aegypten sitzt auf einem Thron, über dessen Sitz eine Decke liegt und vor dem ein Fussschemel steht; um den Unterkörper hat er den Mantel, während der Oberkörper nach griechischer Weise nackt ist, auf dem Haupte die phrygische Mütze, welche, aufrecht stehend wie die Tiara oder Kidaris der persischen Könige[14], den orientalischen Fürsten charakterisiert; in der erhobenen Rechten stützt er das palmettenbekrönte Scepter auf; die linke Hand ruht auf der Seitenlehne des Throns. Hinter ihm steht ein Diener[15] mit phrygischer Mütze und schultert den Sonnenschirm, der gleichfalls ein Attribut der Perserkönige war: so ist auch der König Perikles von Lykien auf dem sog. Nereidenmonument *καθήμενος ὑπὸ σκιάδι χρυσῇ* dargestellt[16]. Vor ihm steht Herakles, auf dem gesenkten Kopfe die Löwenhaut, die über den Rücken herabfällt und deren Vordertatzen deutlich erhalten sind; ausserdem liegt wie es scheint auf dem Rücken des Heros noch ein lang herabwallender Mantel; die Arme sind auf dem Rücken zusammengebunden zu denken.

12) Abbildung bei Passeri Luc. fict. I 8.

13) Nach Andern vielmehr 'Nox' oder 'Hermaphrodit', wozu keine Veranlassung gegeben ist.

14) Aristoph. Vog. 486; Xenoph. Cyrop. VIII 3, 13 und Anab. II 5, 23; Plut. Artax. 28; u. a. m. Cf. Rawlinson Five Monarch.² III p. 204 ss.

15) Früher sah ich darin irrig eine 'Dienerin' und glaubte, dieselbe ziehe vielleicht mit der Linken einen Zipfel ihres Gewandes über die Schulter.

16) Mon. dell' Inst. X 16 no. 167 und dazu Michaelis Annali 1875 p. 119 und 167 ss; vgl. auch Plut. Themist. 16.

Jederseits von dem Gefangenen steht ein jugendlicher Unterthan des Busiris, wie der Skiadephoros in Chiton und phrygischer Mütze; der eine Wächter trägt auch noch einen Mantel; sie halten mit je einer Hand den Gefangenen. Hinter dieser Gruppe folgt ein bärtiger grösserer Mann, in Chiton und Mantel sowie mit phrygischer Mütze, in der gesenkten Linken eine Schwertscheide: sich vorbeugend — will er sich etwa zur 'Proskynesis' niederwerfen? — naht er seinem König und berichtet geschwätzig über die Gefangennahme und das Benehmen des Herakles, indem er seine Rede lebhaft mit der erhobenen rechten Hand begleitet.

Wir haben demnach auf der Lekythos Santangelo (*A*) die *erste* Scene des durch das Satyrdrama und die Komödie populär gewordenen und auf einer Anzahl griechischer Vasen dargestellten Mythos[17] vor uns, welche sich in ähnlicher Weise — Herbeiführung des gefangenen Heros und Berichterstattung an den König — auch auf einer leider nicht gut ergänzten vulcentischen Trinkschale des Berliner Museums (*B*)[18] dargestellt findet; nur ein Bruchstück dieser Scene, Herakles von einem Aegypter geführt, zeigt eine Amphora aus Nola (*C*)[19]. Häufiger ist dagegen auf griechischen Vasen[20] die *zweite* Scene zur Anschauung gebracht: Herakles, der

---

17) Vgl. dazu Helbig Annali 1865 p. 296ss.

18) *B*. Berl. Vasensammlung no. 1763: abg. Gerhard Trinksch. Gef. VIII; zum Innenbilde vgl. Michaelis Bull. dell' Inst. 1860 p. 122ss (dem ich jedoch nicht beizustimmen vermag).

19) *C*. Sog. Pelike, früher in der Sammlung Durand (no. 306), dann bei Panckoucke, darauf bei Oppermann: abg. und bespr. Arch. Ztg 1865 Taf. 201, 3. 4; vgl. auch Panofka Hyperb. Stud. I S. 298 (der auf die Bekränzung des Gefangenwärters zu viel Gewicht legt: sie feiert nur das glückliche Gelingen der Gefangennahme).

20) Mir sind die folgenden Vasenbilder — bis auf das archaisierende Bild *L* sämmtlich rothfigurig — bekannt geworden (vgl. dazu auch Helbig Annali 1865 p. 298ss):

D. Hydria aus Vulci, in München no. 342: abg. Micali Storia 90, 2; vgl. Bull. dell' Inst. 1829 p. 109, 28. — Das durch Bänder zusammengehaltene Reisigbündel in der Hand des einen Aegypters (vgl. ebenso auf *F G*) ist eine noch nicht angezündete 'Fackel', mit deren unterem Ende auch Artemis in dem Vasenbilde Arch. Ztg 1846 Taf. 46 = Élite II 92 auf ihr Thier losstösst; vgl. auch zB. Inghirami VF. 375; u.s.w. Anders, aber gewiss unrichtig, Helbig l. c. p. 301.

E. Trinkschale des Python und Epiktetos aus Vulci, im British Museum no. 823: abg. Micali Storia 90, 1; Panofka Namen der Vasenb. III 4.

F. Sog. Olla aus Vulci: abg. und bespr. von Helbig Annali dell' Inst. 1865 Tav. *P Q*. p. 300, III.

G. Krater aus der Certosa zu Bologna, im dortigen Museo civico no. 117: abg. Zannoni Scavi della Certosa Tav. 23; vgl. Drittes Hall. Winckelmannspr. S. 62, 117.

H. Vasenfragment aus Anzi di Basilicata (Doc. ined. dei Musei d' Italia II p. 3), im Neapeler Museum no. 2558: abg. zB. Millingen Peint. de Vases 28; u. ö.

I. Vase aus Apulien: abg. Rochette Mon. ined. 28; Inghirami Gall. omer. III 74; Overbeck Sagenkr. 28, 4; vgl. Panofka Hyperb. Stud. I S. 299; Jahn Specil. epigr. p. 63; Helbig Annali 1865 p. 302, V.

K. Krater der Sammlung Cotugno zu Ruvo, daselbst gefunden: beschr. Bull. dell' Inst. 1868 p. 158, 21 (in Durchzeichnung mir vorliegend).

L. Schwarzfigurige archaistische Hydria aus Caere: abg. und bespr. von Helbig Mon. dell' Inst. VIII 16. 17 und Annali 1865 p. 303, VI.

geopfert werden soll, den König und die Unterthanen desselben tödtend, während auf anderen Monumenten[21] diese That des Helden noch nicht völlig sicher nachgewiesen ist.

Unter allen diesen Busirisdarstellungen, deren mehr oder weniger burlesker Charakter sich durch den Einfluss des Satyrdrama's wie der Komödie leicht erklärt, ist die hier zum ersten Mal veröffentlichte Darstellung (*A*) bei weitem die am Ernstesten und Vornehmsten gehaltene, soweit wir nach der leidigen Erhaltung des Bildes zu urtheilen vermögen. Nur die phrygischen Mützen und der Sonnenschirm charakterisieren auf diesem Reliefgefäss (*A*) die Ausländer; sonst sind König wie Volk in Physiognomie Bewegung und Kleidung völlig als Griechen dargestellt. Anders dagegen auf den gemalten Vasen (*B — L*): gleich den Negern haben die Barbaren immer stumpfe Nasen und fast immer dicke aufgeworfene Lippen (*C D F H K L*), sind bald kahl geschoren (*D*) bald kurz- und kraushaarig (*E F H L*), tragen lange Schnurrbärte (*G*) und Ohrringe (*D*); den Barbarenkönig aber, wenn er überhaupt durch Thronos (*B H*) Tiara (*H*) und Scepter (*B H*) wie auf der Lekythos Santangelo (*A*) besonders hervorgehoben wird, zeichnet einmal die Uräosschlange der Pharaonen über der Stirn aus (*L*); die Bewegungen sind meist gewaltsam und carrikiert.

Die Entstehungszeit der Lekythos Santangelo fällt in das dritte Jahrhundert vor unserer Zeitrechnung, in dem der überhandnehmende Luxus sowie der überreizte Kunstgeschmack an den einfachen Formen sowol als an der stylvollen Zeichnung der bemalten irdenen Gefässe kein Genüge mehr fanden. Wie die Formen derselben mehr und mehr verschnörkelt wurden bis zur Herstellung von Gefässen in allerlei Menschen- und Thiergestalt, so wurde die Zeichnung, die durch Ueberladung und Farbenbuntheit zu wirken suchte, zuweilen durch vergoldete versilberte oder polychrome Reliefdarstellungen ersetzt[22]; einen Uebergang zu dieser Art des figürlichen Vasenschmuckes bilden Vasen, auf denen theilweise Relieffiguren — und zwar dann in der Mitte — theilweise gemalte Gestalten zu einer Darstellung vereinigt sind[23]. Ob aber die Reliefdarstellung des Herakles vor Busiris ursprünglich bemalt und wie sie etwa bemalt gewesen, lässt sich bei dem Mangel jedes Fundberichts einerseits und dem radicalen Abscheuern der Reliefoberfläche andererseits nicht mehr entscheiden.

TAFEL III 1.

Unter den Terracottafiguren des Museo Nazionale zu Neapel erregt diese Gruppe, deren Zeichnung in halber Grösse des Originals (H. ungefähr 0,14; Br. ungefähr 0,16) hier zum ersten Mal

21) ZB. auf Sarkophagreliefs: vgl. Lat. Mus. no. 505 b; Matz-Duhn no. 2878, 9; Bruchstück im Museo Kircheriano (beschr. Stephani Auss. Her. S. 452 [200], 8; Benndorf-Schöne Lat. Mus. S. 362); u. a.

22) Beispiele sind gesammelt von Jahn Einleit. Anm. 1394 und Vas. mit Goldschm. Anm. 71; Gargiulo Arch. Ztg 1848 S. 204 Anm. 20; Michaelis Arch. Ztg 1869 S. 47 Anm. 30; Klügmann Annali dell' Inst. 1871 p. 5 ss; Heydemann Rh. Mus. für Phil. NF. 36. S. 618 ff, 14; u. a. m.

23) ZB. Petersb. Vasens. der Ermitage no. 1790 (Lekythos des Xenophantos: abg. Compte-rendu 1866 Taf. IV; u. ö.); Vase mit der 'Eris des Poseidon und der Athene' (abg. CR. 1872 Taf. I); Lekythos früher bei Aless. Castellani (beschr. Bull. dell' Inst. 1869 p. 30 no. 9); u. a.

erfolgt, besondere Aufmerksamkeit wegen der Seltenheit des Gegenstandes in plastischen Werken gebrannter Erde. Gegenüber den zahlreich erhaltenen Vasenbildern Wandgemälden und Marmorreliefs, welche den Mythos von Perseus und Andromeda darstellen[24], sind nur wenige Terracotten aufzuzählen, bez. mir bekannt: ausser einer lückenhaften Reliefplatte (*A*) der früheren Sammlung Campana[25], welche den Kampf des Perseus gegen das Ungethüm darstellt, während die gefesselte Andromeda angstvoll zuschaut, drei verschiedene Lampendarstellungen[26]. Von diesen wiederholt die eine (*C*) die auf ein hochberühmtes Vorbild zurückgehende, ofterhaltene Scene, wie der Held mit der einen Hand das schreckliche Gorgonenhaupt auf dem Rücken birgt und mit der anderen Hand Andromeda vom Felsen herunterhilft[27]; die andere (*D*) gibt die nicht minder berühmte auf campanischen Wandgemälden häufige Scene wieder, wie Perseus das versteinernde Medusenhaupt der gewonnenen Geliebten im Spiegel eines Gewässers zeigt: hier dient dazu das Loch, durch das in die Lampe Oel gegossen wird. Die dritte Lampendarstellung (*B*) zeigt Andromeda auf dem Felsen sitzend, im Gespräch mit dem ebenangelangten Perseus, der sie ausfragt (Eur. frgm. 125 Nauck); zu ihren Füssen das Ketos, neben ihr ihre Aeltern, Kepheus in phrygischer Kleidung und Kassiopeia, des Geschicks ihrer Tochter harrend. Dazu gesellt sich jetzt das kleine zierliche Thonwerk (*E*) aus Athen, welches ins Berliner Museum gekommen ist[28]: der an den Fels gefesselten Maid naht Perseus und lässt sich wie auf dem vorigen Kunstwerk von ihr berichten, was geschehen ist und was geschehen soll.

Die Terracottagruppe des Neapeler Museums (*F*), unteritalischer Herkunft und früher in der Sammlung des Kunsthändlers Raffaelle Gargiulo (no. 150), in dessen Besitz sie Panofka kurz beschrieben[29], ist leider vielfach gebrochen und zusammengesetzt, auch nicht unbedeutend ergänzt:

---

24) Die hergehörigen Werke sind mehrfach gesammelt und besprochen: zB. von KFHermann Perseus und Andromeda S. 7ff; Fedde de Perseo et Andromeda p. 47ss; Minervini Mem. accadem. p. 33 ss; Helbig Camp. Wandgem. no. 1183ff; Trendelenburg Annali dell' Inst. 1872 p. 108ss: u. s. w.

25) *A.* Terracottarelief, jetzt wahrscheinlich in Paris: abg. Campana Opere in Plast. Tav. 57; vgl. dazu Fedde l. c. p. 65, 4.

26) *B.* Lampe: abgebildet nach einem schlechten Exemplar im Besitze Dal Pozzo's bei Bartoli-Bellori-Beger I 9 = Montfaucon Ant. expl. V 202, 2; Replik zB. im Musée Ravestein no. 635 (= III p. 270 no. 347a; früher im Besitz des Cav. Brüls: Bull. dell' Inst. 1867 p. 135); u. a. m. Vgl. dazu Fedde l. c. p. 67, 8.

C. Lampe früher in der Sammlung E. Piot's (Lenormant Catal. no. 243), dann im Musée de Ravestein no. 634 (= I p. 289 no. 347). Vgl. dieselbe Darstellung bei Helbig Camp. Wandgem. no. 1186 ff; Fedde l. c. p. 62, 1—3; p. 69, 1; p. 71, 1—6; p. 75, 1—3; Chabouillet Cat. gén. et rais. no. 3400 (abg. Caylus Abhandl. I p. 250; Rochette Peint. de Pomp. p. 315, 1); u. a. m.

D. Lampenrund: abg. Millingen Anc. Uned. Mon. II 18, 1. Eine Replik wird die Lampe sein, die in den Cataloghi Campana — Cl. IV: Opere in Plastica. Ser. X no. 241 — kurz beschrieben wird: 'Lucerna con Perseo e la testa di Medusa, sedente accanto ad Andromeda'. Zur Darstellung vgl. Helbig Camp. Wandgem. no. 1193 ff.

27) Vgl. dazu auch Lucian Dial. mar. 14 § 3: *ὁ δὲ λύσας τὰ δέσμα τῆς παρθένου, ὑποσχὼν τὴν χεῖρα ὑπεδέξατο ἀκροποδητὶ κατιοῦσαν ἐκ τῆς πέτρας ὀλισθηρᾶς οὔσης.*

28) *E.* Thonrelief aus Attika: abgebildet und besprochen von Fränkel Arch. Ztg 1879 Taf. 11. S. 99 ff. Hoch 0,135; breit 0,13.

29) Vgl. Panofka Arch. Zeitung 1848 S. 301 (= KFHermann a. a. O. S. 12, 51 und Fedde l. c. p. 65, 5).

neu oder jedenfalls nicht zugehörig ist der Kopf der Jungfrau, neu auch der ganze Oberkörper des Perseus; doch sind die fehlenden Theile richtig ergänzt. Auf dem Felsen am Meeresstrande sitzt Andromeda, zu dem hinter ihr sichtbaren Ungethüm — '*κῆτος θοάζον ἐξ Ἀτλαντικῆς ἁλός*' (Eur. fr. 949) — herabblickend und ängstlich die Linke an die Brust legend, während der rechte Arm vor Entsetzen erhoben ist; sie trägt einen Chiton der den Busen entblösst zeigt und über dem Unterkörper einen Mantel. Vor ihr steht Perseus, mit dem Rest der Waffe in der Rechten gegen das den Rachen aufsperrende Ungeheuer losstürmend: indem er sich zu demselben herabbeugt, stützt er sich mit der vorgestreckten Linken auf Andromeda's rechte Schulter; über seinem linken Arm liegt schildartig die Chlamys.

Die Arbeit der Terracotta, welche dem dritten oder zweiten vorchristlichen Jahrhundert angehört, ist leidlich gut, vortrefflich dagegen die geschlossene abgerundete Composition der Gruppe. Dies Letztere ist erreicht durch das 'Sitzen' der dem Ungeheuer ausgesetzten Andromeda, ein Motiv, welches sich nur ganz vereinzelt vorfindet, während sonst die Jungfrau 'steht' und entweder, wie es die Sage fordert und weitaus auch die meisten Kunstdarstellungen festhalten, an einen Felsen angeschmiedet ist oder an eine Art Holzgalgen befestigt ist, wie es die meisten unteritalischen Vasenbilder darzustellen pflegen [30]. Ausser auf der einen irdenen Lampe (*B*), die schon oben beschrieben ist, 'sitzt' Andromeda ebenfalls noch auf etruskischen Aschenkisten [31] und auf einem verstümmelten römischen Relieffragment (Matz-Duhn no. 4105); auch auf dem Relief aus Algier im Louvre [32] wird sie, wenn ich mich nicht sehr irre, wol gleichfalls gesessen haben [33].

---

30) Vgl. dazu Trendelenburg Annali 1872 p. 113 ss, der fünf derartige Vasendarstellungen aufzählt (Trendelenburg *A* = Santangelo no. 708; *B* = Neap. Mus. no. 3225; *D*; *E*; *F* = Brit. Mus. no. 801); bei einer sechsten vielfach übermalten und erneuerten Vase (Trendelenburg *C* = Santangelo no. 24) ist die Frage, ob ursprünglich ein Fels oder ein Holzstamm dargestellt war, nicht mehr zu entscheiden. Wenn Trendelenburg diesen 'Holzgalgen' direct aus der Euripideischen Tragödie entnommen glaubt, besonders weil in ihrer aristophanischen Travestie Mnesilochos-Andromeda gleichfalls *πρὸς τῇ σανίδι* angebunden ist (Thesmoph. 940 und 1124), so vermag ich ihm nicht beizustimmen: Euripides hat sich von der allgemeinen Annahme der '*λίθῳ πρόσδετος Ἀνδρομέδα*' nicht entfernt [ebenso auch Robert Arch. Ztg. 1878 S. 18]; die '*σανίς*' bei Aristophanes ist theils Parodie der Felsenscenerie, theils veranlasst durch die bekannte Armseligkeit der Komödien-Requisite; die Vasenmaler aber (oder ihre gemeinschaftliche Vorlage) setzen an Stelle des Felsens zwei Baumstämme, zwischen denen Andromeda steht und an denen ihre Hände befestigt sind, wol nur aus künstlerischer Bequemlichkeit, weil ihnen die Zeichnung einer an den Felsen gefesselten Frau mancherlei Schwierigkeiten bot. Auf einer siebenten Andromedavase — gef. 1875 in Ruvo; ihre Bruchstücke sind in meinem Besitz — ist sie zwar an einen Fels gefesselt, aber derselbe spannt sich bogenartig um Andromeda (vgl. dazu die etruskische Aschenkiste bei Gori Mus. Etr. I 123; u. ö.), sodass das Motiv der Holzstämme mit dem Motiv des Felsens verschmolzen ist.

31) *a*. Repliken in Volterra (abg. zB. Gori Mus. Etr. I 123); in Florenz (Dütschke Zerstr. Bildw. no. 367); u. a. m. Vgl. Fedde l. c. p. 65, 6. — *b*. Repliken in Volterra (abg. zB. Gori Mus. Etr. III 3. Taf. I 1); u. a. m. Vgl. dazu Fedde l. c. p. 66, 7.

32) Abg. zB. Clarac Mus. de Sc. 161 C no. 203 A; vgl. Hermann a. a. O. S. 12, 1; Fedde l. c. p. 68, 9. [Auch nach Clarac II p. 1243: la fille de Céphée .. est assise sur un rocher au bord de la mer etc.]

33) Eine 'liegende und angeschlossene Andromeda' beim Grafen Firmian soll modern gewesen sein; vgl. vgl. Beck Grundriss S. 217 = Hermann a. a. O. S. 14, 63.

Da von der Waffe in der Rechten des Perseus nur noch das Ende des Griffes erhalten ist, muss es unentschieden bleiben, ob dieselbe die 'Harpe' war, welche Perseus am häufigsten benutzt, oder ein Schwert, mit welchem der Held auch auf dem 'Schild des Herakles' (v. 221) ausgestattet ist und das er öfter auch auf Kunstwerken trägt: zB. auf dem athenischen Terracottarelief (*E*); auf der einen Lampe (*B* — oder hält er da nicht vielmehr eine Keule?); u.s.w. u.s.w.

TAFEL III 2.

Gegenständlich noch interessanter ist die Terracottagruppe des Museo Nazionale di Napoli, welche hier in halber Grösse des Originals (hoch ungefähr 0,16) zum ersten Mal veröffentlicht wird; sie ist im Gebiet des alten Capua gefunden, gut erhalten und leidlich gut gearbeitet; so viel ich ersehe, ist ihrer bisher nirgends Erwähnung geschehen.

Die Composition ist ebenso eigenartig als niedlich: ein alter bärtiger Kentaur, mit der Rechten eine Keule schulternd, trägt auf dem Rücken seinen Kentaurenknaben, den er mit dem linken Arm umfasst, damit der Kleine nicht herabfällt; während der Alte vorwärtsstrebt, packt der Junge, der im linken Arm einen Trinknapf hält, mit der Rechten in kindlichem Uebermuth fest in den Bart des Vaters — diesen schmerzt das und er wendet, vielleicht schreiend, das Gesicht zum Kinde um.

Also eine Familienscene aus dem Leben der wilden Kentauren! Viele antike*) Darstellungen der Art sind uns nicht erhalten; bekannt sind mir die folgenden geworden [34]. Zuerst und am häufigsten — acht antike Monumente vermag ich anzuführen — die Gruppe einer Kentaurin, nach deren Brust ihr Rosskind greift um zu saugen' in verschiedenen leicht von einander abweichenden Copieen, die sich auf bacchischen Sarkophagdarstellungen und geschnittenen Steinen vorfinden:

A[1]. Sarkophag in der Galleria de' Vasi e Candelabri im Vatican, vielfach in Stucco ergänzt (jedoch nirgends wesentlich falsch ergänzt): abg. Gerhard Ant. Bildw. Taf. 110, 2; vgl. dazu Ghd. Beschr. Roms II 2. S. 262 f. und Prodromus S. 355 ff. — Dionysos auf Naxos vor der schlummernden Ariadne, in Mitten seines Thiasos. Vor seinem Wagen, den der Gott eben verlässt, ist ein Kentaurenpaar gespannt: der Kentaur mit Thyrsos und Kantharos blickt vergnügt auf sein Weib herab, welches sich niedergelassen hat und mit den Händen ihr Kind umfasst, um ihm die Brust zu geben, nach welcher der vor ihr stehende Kleine mit der Rechten greift. Um den Leib der Kentaurin ist ein Band gebunden, auf ihrem Rücken steht ein (ursprünglich wol leierspielender: vgl. *C*) Eros; unter dem Kentaurenkinde ist eine Cista mystica sichtbar.

A[2]. Eine genaue Wiederholung der eben beschriebenen Kentaurenscene findet sich auf einer Sarkophagvorderseite, welche in der Loggia des Palazzo Antinori zu Florenz aufgestellt ist und eingehend von Dütschke Antike Bildwerke in Oberitalien II S. 149 no. 351 beschrieben wird.

---

*) Vgl. Zusatz am Schlusse des Textes.

34) Vgl. auch Stephani CR. 1864 S. 197 f.

Der Fundort ist nicht bekannt, doch stammt das Relief mit Wahrscheinlichkeit aus Florenz oder Umgegend her. Wie die Kentaurenfamilie auf A^1 und A^2 genau wiederkehrt, so auch im Grossen und Ganzen die übrige Darstellung, so dass beide Reliefs sicher von einem gemeinsamen Original copiert sind.

B. Sarkophag von Bordeaux, jetzt im Louvre; gut erhalten: abg. zB. Clarac Mus. de Sculpt. 127 no. 148; u. ö. Vgl. Fröhner Notice de la Sc. ant. du Louvre I p. 251 ss. no. 240. — Dionysos findet auf Naxos die schlafende Ariadne, in Mitten seines Thiasos. Vor seinem Wagen, den der Gott eben verlassen hat, das Kentaurenpaar: der Mann spielt die Leier und blickt zu seinem Herren um; die Kentaurin, auf dem Rücken ein Thierfell, hat sich niedergelassen und umfasst das vor ihr stehende Kind, welches mit beiden Händen nach der Brust greift. Zu beachten ist das Pferdemähnenartige ihrer Haartracht.

C. Sarkophag früher in der Villa Borghese, jetzt im Louvre; neu ist der ganze untere Theil: abg. zB. Clarac Mus. de Sc. 150 no. 181; vgl. Fröhner l. c. p. 295 no. 300. — Bacchischer Thiasos. Während ein jugendlicher Kentaur auf seinem erhobenen linken Arm ein Satyrkind[35] reiten lässt, ist eine Kentaurin im Begriff sich niederzulassen, um ihrem Jungen, der zu ihr aufblickt und mit der Rechten ihre Brust fasst, zu trinken zu geben. Auf ihrem Rücken steht ein leierspielender Eros.

D. Sarkophagbruchstück im Louvre: abg. zB. Clarac Mus. de Sc. 147 no. 182; vgl. Fröhner l. c. p. 261 no. 247. — Die Kentaurin, deren hinterer Pferdetheil in der Ergänzung fälschlich zu dem Schwanz eines Seeungeheuers gekommen ist, liegt am Boden und giebt mit der Linken die Brust ihrem hinter ihr stehenden Jungen, zu welchem sie den Oberkörper umwendet und dessen Kopf sie mit der Rechten andrücken will; der Knabe, dessen Pferdetheil von demjenigen seiner Mutter verdeckt ist, umfasst sie mit beiden Armen.

E. Reliefbruchstück (zu einem Sarkophag gehörig?), früher im Palazzo Merolli zu Rom beschr. bei Matz-Duhn Ant. Bildw. no. 4085. 'Kentaurin, die einen kleinen Kentaur, welcher die Hand an ihre Brust legt und zu ihr aufblickt, zu säugen im Begriff ist; in der vorgestreckten Rechten hält sie ein Fell, wie um ihn zu schützen: auf ihrem Rücken steht ein Eros.'

Daran schliesst sich das Fragment eines erhaben geschnittenen Steines (*F*) der früher in Strozzi'schem Besitz war (abg. zB. Gori Mus. Flor. I 92, 5; Müller-Wieseler DaK. I 43 no. 203; u. a.): die mit einem Mantel um die Hüften versehene, auf der Erde liegende Kentauris drückt mit der Linken ihr saugendes Kind an die Brust, welche sie mit der Rechten hält; sehr naturwahr legt das Kleine, welches auf dem einen vorgestreckten Bein der Mutter liegt, die eine sichtbare Hand auf ihren Arm. Moderne vervollständigte Wiederholungen dieser reizenden Gruppe, mehr oder weniger frei nach diesem Cameo vertieft geschnitten, sind häufig: zB. Winckelmann Mon. inéd. no. 80 p. 107; Hirt Bilderb. 24, 5; u. a. m.[36]

35) Nach Fröhner ist vielmehr hier (wie auch auf *D*) das Kindchen das Dionysoskind, was mir aber nicht richtig scheint; vgl. auch Ber. dSGdW. 1878 S. 117 ff.

36) Vgl. dazu die reiche, mir hier nicht zu Gebote stehende Litteratur bei Stephani CR. 1864 p. 197 Anm. 3.

Endlich findet sich diese Kentaurenfamilienscene noch auf einem vertieftgeschnittenen Onyx (*G*) in der Sammlung Thorwaldsen's[37], der so beschrieben wird: 'Une Centauresse allaitant un petit Centaure. Agenouillée elle l'élève sur une colonne basse, couverte d'une peau de panthère. Au-dessus on voit deux mains jointes'.

Weitere Genrescenen anderen Inhaltes aus dem Leben der Kentauren bieten dann die folgenden Monumente:

H. Bruchstück eines Sarkophagdeckels in der Vigna Pitocchi zu Rom; mittelmässige Arbeit: beschr. bei Matz-Duhn Ant. Bildw. no. 2901. 'Ein Kentaurenweib steht ruhig da und nimmt ein Junges in Empfang, das ihr von einem von rechts kommenden Kentauren überreicht wird. Ein zweiter kommt hinter diesem letzteren zum Vorschein und bringt ein Gefäss mit Wein'. Eine weitere Scene zeigt den Kampf zwischen einem Kentauren und einem Heros, der nicht sicher zu benennen ist.

I. Reliefplatte im Museum der Marciana zu Venedig (aus der Schenkung Grimani 1586); früher für eine Metope des Parthenon gehalten; von gewöhnlicher, sogar schlechter Arbeit römischer Kaiserzeit nach einem guten Original: etwa Seitenfläche eines Sarkophags? Abgebildet Caylus Rec. V p. 178 = Böttiger Griech. Vasengem. Taf. no, 7; Zanetti Statue ant. II 32; Valentinelli Marmi scolp. Tav. 46 no. 222; vgl. Böttiger a. a. O. S. 150 Anm.; Thiersch Reisen S. 247; Drittes Hall. Progr. S. 15 no. 222. — Zwei im Walde herumschweifende Kentauren, von denen der eine zu gemeinsamer Lust eine Weinamphora mitschleppt, finden eine schlafende Kentaurin; staunend und begehrend betrachten sie das schöne Weib. [Vgl. jetzt auch Dütschke Ant. Bildw. V no. 286.]

K. Eine hochtragische Darstellung liefert das herrliche Mosaik Marefoschi, jetzt eine Zierde des Berliner Museums; 1779 in der Villa tiburtina des Hadrian gefunden. Abgebildet Mon. dell'Inst. IV 50; vgl. Braun Bull. 1845 p. 225 ss. und Annali 1848 p. 198 ss; Engelmann Arch. Ztg. 1874 S. 130 (der Tigerkopf in Mosaik ist von Volpini ergänzt, jedoch genau nach dem erhaltenen Kopfe, der aus der von Altensteinschen Sammlung schon 1845 ins Berl. Museum gekommen war). — In wilder 'romantischer' Felsgegend haben drei wilde Bestien, ein Löwe ein Tiger und ein Panther, ein Kentaurenpaar überrascht und das Weib getödtet; in Wuth und Zorn hat der Mann den Löwen bewältigt und wendet sich rachedurstig nun mit einem gewaltigen hochgehobenen Stein gegen den Tiger, der seine Krallen in den zarten Leib der Kentaurin gesetzt hat, und wird ihn sicherlich zermalmen, — aber schon rüstet sich der Panther brüllend zum Sprung auf den Kentauren, der das Loos seines Weibes theilen wird und theilen will.

Alle diese Familien- und Genrescenen aus dem Leben der urwüchsigen wilden Kentauren, denen sich die Capuaner Terracotta *(L)* eng anschliesst, gehen, wie mich dünkt, theils unmittelbar theils mittelbar auf das berühmte Kentaurenbild des Zeuxis zurück, dessen Kenntniss wir der Beschreibung Lucian's (Zeuxis 3 ss.) verdanken — einer Beschreibung die so genau und ausführlich ist, dass bekanntlich moderne Maler das Bild nachgezeichnet und gleichsam wiederholt haben:

---

37) Müller Mus. Thorvaldsen III 3. p. 95 no. 745.

so Sandro Boticelli in dem einen Relief auf seinem Bilde 'die Verläumdung des Apelles' in den Uffizien zu Florenz [38], so Genelli in einer von ihm mehrfach wiederholten Zeichnung [39].

An der Gestaltung der Kentauren, jener phantastischen Verkörperung thierisch-rohster Völkerschaften im Norden von Hellas [40], haben zwei Künstler einen epochemachenden Antheil gehabt: Pheidias und Zeuxis. Die Künstler der alten Zeit und alten Kunstrichtung tappten bei der Zwitterbildung der Kentauren noch im Dunkeln herum, indem sie meistens nur das Pferdestück anhängselartig hinten an den Menschenleib ansetzten [41], zuweilen aber schon den Menschenobertheil auf den Pferdeleib aufpfropften [42]. Diese letztere Gestaltung der Kentauren hob zu fortan alleiniger Geltung, zu künstlerischer Vollendung, zu organischer fast lebensmöglicher Darstellung die Kunst des Pheidias in den zahlreichen Kentaurenmetopen des Parthenon. Aber die Darstellung war und blieb beschränkt auf männliche Kentauren und ihre wilden Kämpfe sei es mit den Lapithen und deren Verbündeten bei der Hochzeitsfeier des Peirithoos, wo '*κράτιστοι μὲν ἔσαν καὶ κρατίστοις ἐμάχοντο*', sei es mit Herakles beim Pholosabenteuer oder beim Raube der Dejaneira; höchstens dass die Kentauren manchmal auf der Jagd und im Kampf mit Gethier dargestellt werden. Da erweiterte Zeuxis durch das Bild seiner Kentaurenfamilie den Kreis der Kentaurendarstellungen um die Gestalten sowol der 'Kentaurides', der weiblichen Kentauren, als der '*παῖδες Ἱπποκένταυροι*', der Kentaurenkinder, womit neben Kampf und Jagd für alle Zeiten auch die zarteren Seiten des Gemüths und Familienlebens dieser Rossmenschen in der Kunst zur Geltung gelangten [43]. Direct auf Zeuxis gehen die Gruppen der ihr Kind säugenden Kentaurin zurück (*$A^1 A^2 BCDEFG$*) und überhaupt alle Kentaurinnen, welche die spätere Kunst [44] zahlreich zur Anschauung bringt: indirect weisen auf ihn als ihren Urheber diejenigen Darstellungen, wo zB. der Kentauren-

38) Vgl. dazu Vasari am Schluss der Biographie des Malers.

39) Auch in der Kupferstichsammlung unserer Universität findet sich eine Bleistiftzeichnung der 'Kentaurenfamilie'.

40) Plew Jahrb. für class. Phil. 1873 S. 193 ff.

41) Vgl. zB. die beiden kleinen griechischen Bronzen im Louvre (Longpérier Notice no. 383) und aus dem Schutt des Parthenon (Ross Arch. Aufs. I 6 = Müller-Wieseler DaK. II no. 592) sowie die beiden kleinen etruskischen Bronzen (Gori Mus. Etr. I 65, 3 und Mon. dell' Inst. II 29, 1 = Müller-Wieseler II no. 591); die Vasenbilder — ich führe nur abgebildete an — schwarzfigurigen Styls bei Müller-Wieseler II no. 590 (Brit. Mus. no. 142); Overbeck Sagenkr. VII 5 (Münch. Vasens. no. 380); u. a. m.; rothfigurigen Styls bei Heydemann Griech. Vasenb. VII 1 (Collignon Vas. peints no. 512); Overbeck VIII 4 (Neap. Vas. no. 2638) und 6 (Palermo: Arch. Ztg. 1871 S. 57 no. 61); u. a. m.

42) Vgl. den Fries von Assos (Mon. dell' Inst. III 34; Clarac Mus. de Sc. 116 A. B.) und das Marmorrelief in Ince Blundell Hall (abg. Arch. Ztg. 1874 Taf. 6; [vgl. auch Michaelis Marbl. in Great Britain p. 329 no. 267]); die schwarzfigurigen Vasen bei Collignon Vas. peints no. 215 (abg. Ross Arch. Aufs. II 2); 216; 267 (abg. Heydemann Griech. Vasenb. V 5); 268; u. a. m.

43) Vgl. dazu Blümner Arch. Stud. zu Lucian S. 36 ff.

44) Kentaurides zB. auf den Silberbechern aus Pompeji (abg. zB. Zahn III 28) und auf den pomp. Wandgemälden Helbig no. 501 und 502; auf dem grossen Glassfluss mit dem Bacchos und Demeter tragenden Kentaurengespann (abg. zB. Millin Gal. myth. 48, 275); auf den Reliefs im Louvre Clarac Mus. de Sc. 151 bis, 180 bis; 186, 178; im Vatican Visconti PCl IV 21; 25c; in Florenz Dütschke II 210 und III 99; u. s. w. — Auch eine Marmor-

vater das Junge der Mutter zur Pflege giebt (*H*) oder mit seinem Jungen, wie in der Capuaner Terracottafigur (*L*), ausreitet und sich von ihm quälen lässt; indirect sind durch das Bild des Zeuxis auch die Situationen veranlasst und entstanden sowol des venetianischen Reliefs (*I*) mit seiner naiven Komik als des Mosaiks Marefoschi (*K*) mit seiner fürchterlichen Tragik. Alle diese Ableger der Zeuxis'schen Kentaurenfamilie sind in alexandrinischer Zeit entstanden d.h. die Vorlagen sind alexandrinisch, nach denen die Sarkophagarbeiter und die übrigen Kunsthandwerker römischer Kaiserzeit die erhaltenen Darstellungen aus dem Familienleben der Kentauren gebildet haben. Wie beliebt und anziehend derartige Kentaurenscenen in der Kaiserzeit waren, beweist uns das fingierte Bild des älteren Philostratos (II 3), auf dem vom redegewandten Sophisten unter Anlehnung an das Bild des Zeuxis und dessen Ausflüsse in zahlreichen Gruppen sozusagen eine Kentaurenkinderstube beschrieben wird.

Uebrigens wirkte das 'Neue und Wunderbare', das 'Ungewöhnliche und Fremdartige' (Lucian: *καινὸν καὶ τεράστιον, ἀλλόκοτον καὶ ξένον*), das in der Kentaurenfamilie des Zeuxis gleichsam als natürlich und selbstverständlich entgegentrat, auch noch auf die Darstellung anderer phantastischer Zwittergestalten, wie der Tritonen und der Pane, ein: so scheint mir z.B. die Tritonenfamilie, welche uns in einer Copie auf dem schönen Amethyst[45] der florentiner Sammlung erhalten ist, bestimmt erst durch das Gemälde des Malers aus Herakleia hervorgerufen. 'Ein Tritonen-Ehepaar — so beschreibt Goethe die Darstellung des Steins — zieht geruhig durch die Fluthen, ein kleiner Fischknabe[46] schwimmt munter voraus, ein anderer, dem das salzige Element auf die Milch der Mutter noch nicht schmecken mag, strebt an ihr hinauf, sie hilft ihm nach, indessen sie ein jüngstes an die Brust geschlossen birgt. Anmuthiger ist nicht leicht etwas gedacht und ausgeführt'. Hier sind alle, Mann Frau und Kinder[47], fischgeschwänzt; bei einer zweiten Tritonenfamilie, die auf einem römischen Sarkophag[48] mit Meergottheiten dargestellt, ist nur der Triton (sog. Ichthyokentauros)[49] doppelgestaltig, die Frau dagegen gleich den Nereiden, die neben ihr da noch vorkommen,

---

statuette (H. 0,75; neu sind: die Basis; Vorderfüsse; Hintertheil mit Füssen und Schwanz; r. Unterarm; l. Arm mit Gewand; Baumstamm) ist erhalten im Museo Torlonia no. 192 = Clarac Mus. de Sc. 737, 1779.

45) Abg. Gori Inscr. antiq. Etr. I Tab. I 5 und Mus. Flor. II 46 = Meyer Abbild. zur Gesch. der bild. Künste 29 C; u. a.; vgl. Goethe Kunst und Alterth. II 1 S. 21 f. — Die Farbe des Amethyst, der Färbung des Meeres entsprechend, stimmt trefflich zur Darstellung der Meerwesen und ist vielleicht der Stein absichtlich gewählt.

46) Das ist ein Irrthum. Dieser Knabe, der die Linke auf einen Delphin gelegt hat und voranschwimmt, hat deutlich — mir liegt ein florentiner Abdruck vor — einen Rückenflügel und ist also ein Eros, welcher der Tritonenfamilie durch die Wogen voraneilt. Auch auf der Abbildung bei Gori und Meyer ist der Flügel deutlich wiedergegeben.

47) Ein 'Tritonenknabe' erwähnt auch bei Matz-Duhn no. 3444.

48) Gefunden bei S. Lorenzo f. l. m. und abg. Bull. munic. di Roma I (1872/1873) Taf. IV zu p. 192 ss; nach dem dortigen Text p. 200 wäre das kleine Kind 'il simbolo dell' anima di un estinto'.

49) Hier genau der Beschreibung entsprechend, die Tzetzes zu Lykophr. 886 giebt: '*τὰ μὲν ἄνω μέχρι λαγόνων ἄνθρωπος ἦν τέλειος, χεῖράς τε ἔχων καὶ τὰ λοιπά· τὰ δὲ ἐκ λαγόνων κάτω δελφὶς, ἔχων δύο μόνους ἐμπροσθίους πόδας ἵππου*'. Jetzt pflegt man diese Art von Tritonen als 'Ichthyokentauroi' zu bezeichnen, was die Alten nicht gethan; vgl. Tzetzes l. c. 34: *Τρίτων· τὰ μὲν ἄνω μέχρι τοῦ ὀμφαλοῦ ἄνθρωπος, τὰ δὲ ἐξ ὀμφαλοῦ μέχρι οὐραίου δελφὶς, καὶ οἷον εἰπεῖν ὥσπερ ἰχθυοκένταυρος.*

in ganzer schöner Menschlichkeit gebildet — dennoch wird sie hier nur als Tritonin[50] zu fassen sein. Auf dem Rücken eines jugendlichen Triton, der in der Rechten den Rest eines Ruders hält, sitzt die Frau; er hat den linken Arm um ihren Nacken gelegt und blickt zu ihr um, die sich ganz von ihm wendet und in die Fluthen herabgleiten zu wollen scheint; in ihren Armen liegt ein kleines ganz menschlich gebildetes Kind, doch sicher *ihr* kleines Kind, welches sie — 'Mutterarm ist Kindeswiege' — zärtlich an sich schmiegt und das wol eben an ihrer Brust getrunken hat. Aehnlich ist die Darstellung auf einem Sarkophagrelief, welches die Geburt Aphrodite's inmitten des Meerthiasos darstellt und aus der Villa Pinciana in den Louvre gekommen ist[51]: auf dem Rücken eines Triton (sog. Ichthyokentauros) sitzt eine Frau, welche einen kleinen Buben, der mit einem Fuss auf dem Wasser mit dem anderen auf dem Schwanzende des Triton vor ihr steht, zu sich hinaufhebt; der Junge ist zwar zum grössten Theil ergänzt[52], doch scheint er richtig nach der Brust der Frau zu greifen und zu verlangen. Bei dieser Gruppe denkt Clarac an Melikertes-Palaemon am Busen seiner Pflegerin Leukothea; Fröhner bezeichnet sie als 'Amour aptère' den eine Nereide in ihre Arme nimmt. Mich dünkt hier wie auf dem Sarkophag von S. Lorenzo am wahrscheinlichsten und einfachsten, in der Gruppe eine Tritonenfamilie zu sehen trotz der menschlichen Bildung von Frau und Kind — Palaemon scheint immer auf einem Delphin dargestellt gewesen zu sein[53] und wiederum ein Eros kann doch von einer Nereide nicht zum Stillen an die Brust genommen werden[54].

Auch weibliche Pane[55] bildete man nach Analogie der Kentaurides zuweilen in der Diadochenzeit und sehr häufig, so häufig dass Beispiele anzuführen überflüssig ist, Pankinder oder 'Panisci'[56]. Dagegen sind ganz zweifellose[57] bocksbeinige Paninnen selten. Ausser ihren

50) Tritonin sonst immer fischschwänzig: vgl. eine Anzahl zusammengestellt Arch. Ztg 1870 S. 59 Anm. 3 und Nereiden mit Achill's Waffen Anm. 81. Doch ist das Sarkophagbruchstück von Patras (vgl. Arch. Mitth. aus Athen III S. 67, 3) aus der Liste zu streichen — da ist *eine Nereide* dargestellt; dagegen füge man hinzu Gori Mus. etr. I 76, 1 (Drittes Hall. Progr. S. 78, 7).

51) Abg. zB. Clarac Mus. de Sc. 224, 83; Millin Gal. myth. 42, 174; u. ö. Vgl. Clarac Texte II p. 354 ss; Fröhner Notice de Sculpt. I no. 134.

52) Ergänzt sind nach Fröhner: 'la tête, l'avant-bras droit et toute la partie inférieure du corps'.

53) Vgl. Paus. II 1, 8; Philostr. II 16; auch die Münzbilder Gal. myth. 110, 401; 402; 404; u. a. m.

54) Ob etwa eine (vierte) Tritonenfamilie, in der Frau und Kind wie bei den beiden im Text besprochenen Beispielen gleichfalls ganz menschlich gebildet sind, auf dem Sarkophag Lancelotti dargestellt ist, vermag ich aus der Beschreibung bei Matz-Duhn no. 3199 nicht sicher zu ersehen; die Abbildung ist mir leider nicht zur Hand. — Sehr ähnlich ist ferner die Gruppe rechts auf einem Sarkophag mit Meerwesen, von dem bei Gori Inscr. ant. Etr. III tab. 43 eine entsetzliche Zeichnung veröffentlicht ist: auf dem Rücken eines Triton (sog. Ichthyokentauros), der an der R. ein Kind im Wasser mit sich zieht, sitzt eine Frau; auch hier könnte man an eine Tritonenfamilie denken.

55) Vgl. dazu auch Wieseler de Pane et Paniscis etc. (Gött. 1875) p. 18 s.

56) So schon auf dem Spiegel des Vibis Pilipus aus dem VI. Jahrhundert der Stadt (Mon. dell' Inst. IX 29, 2); dann Cicero de nat. deor. III 17 § 43 und de div. I 13 § 23; u. A.

57) Vgl. zB. auch das kleine Monument einer sitzenden musicierenden Panin Mon. dell' Inst. VIII 52 no. 375 (und dazu Benndorf Gött. gel. Anz. 1869 S. 2075).

Darstellungen auf dem obscönen Sarkophag in Neapel [58] und auf einem Marmorrund aus Tusculum [59], welches einen Pan und eine Panin neckisch und zärtlich zugleich dahinhüpfend zeigt, sind bekannt die Marmorfigur einer Panin in der Villa Albani [60], welche flöteblasend vergnüglich vorwärtsmarschiert und dabei auf irgend ein neben ihr hergehend zu denkendes Thier herabblickt, und zwei Bronzestatuetten, in denen sie beidemal auf der Erde sitzt: in der einen Bronze [61], die zu Avenches gefunden, bläst die Panin eifrigst die Flöte; die zweite Bronze [62] führt sie vor, die rechte Hand auf die Brust legend und in der linken einen Apfel, der Liebe Zeichen, hochhebend. Die anderen Panscenen, die bis jetzt aus dem Alterthum [63] zu uns gelangt sind, stellen dagegen das gemüthliche Familienleben dieser bocksfüssigen Waldgottheiten dar, in zartempfundenen Gruppierungen und zwar wieder wie die Kentaurin des Zeuxis in der Situation des Säugens. Das eine Mal ist leider nur ein Bruchstück vorhanden [64]: die Panin hält ihr Knäblein auf dem Schoss, das mit der einen Hand nach der Mutter Brust greift. Hier sind Mutter wie Kind bocksbeinig; auf der anderen Darstellung, einer kleinen zu einem Geräth gehörigen Bronze im Museum Ravestein [65], hat das geschwänzte Kindlein Menschenbeine — der Künstler hat also, gerade wie bei den obigen zwei Tritonenfamilien, die letzte Consequenz in Bezug auf die Gestalt des Kindes nicht gezogen; die Mutter hält den Jungen im linken Arm und scheint ihm die Brust reichen zu wollen.

Noch zwei andere Darstellungen der alexandrinischen Kunstzeit würden, wie ich glaube, ohne das epochemachende Werk des Zeuxis gleichfalls schwerlich entstanden sein, während durch die Kentaurenfamilie die künstlerische Phantasie nun angeregt wurde, auch andere Doppelwesen griechischer Sage als Kinder sich zu denken und darzustellen — ich meine das Minotauroskind und das Sphinxkind. Ersteres sehen wir auf einem Vasenbilde und mehreren etruskischen Aschenkisten zur Darstellung gebracht. Auf der Vase [66] sitzt im Innern des Hauses, zu dessen Andeutung

---

58) Abg. Ghd. Ant. Bildw. Taf. 111, 2; Müller-Wieseler II no. 548; u. ö.

59) Abg. zB. Müller-Wieseler DaK. II no. 536.

60) Jetzt no. 997: abg. Clarac Mus. de Sc. 727, 1732.

61) Abg. Mitth. der ant. Gesellsch. in Zürich XVI Abth. 1. Heft 4. Taf. 14 (= Bursian Aventicum Helv. S. 43 Taf. 14).

62) Abg. Gori Mus. Etr. I 64, 2. 3 ('in Museo Mediceo' — ob noch in Florenz?)

63) Die bei Verona wie es hiess gefundene und Annali 1847 Tav. N 1 und N 2 abgebildete Marmorgruppe einer 'Panin mit drei Panisken' ist nicht antik; so urtheilt auch Brunn Annali 1864 p. 385; vgl. dagegen Braun Annali 1846 p. 240 ss. — Die Pansherme im Lateranischen Museum no. 188 (Benndorf-Schöne S. 106 f.) ist nicht weiblich, sondern männlich, wie mir Furtwängler Annali 1877 p. 198 s. mit Recht zu behaupten scheint; vgl. ebenso Later. Mus. no. 101.

64) Früher bei Vescovali (Annali 1846 p. 240), zuletzt bei Jerichau: genau beschr. bei Matz-Duhn no. 507.

65) No. 884 (= I p. 368 no. 483): abg. Mon. dell' Inst. VIII 12 no. 6 und bespr. von Brunn Annali 1864 p. 385, 6.

66) Rothfigurige Trinkschale späterer Zeit; aus Vulci; früher in der Sammlung des Duc de Luynes, jetzt auf der Bibliothek zu Paris: abg. Gazette archéol. V pl. 3—5. Auch von Braun (Bull. dell Inst. 1847 p. 121) Panofka (Arch. Anz. 1847 S. 22, 15) De Witte (ebd. 1850 S. 213, 9) u. A. auf Minotauros erklärt; dagegen von Stephani CR. 1863 S. 78 und S. 119 f. und Lenormant Gaz. arch. V p. 33 ss auf Zagreus gedeutet.

eine aufgehängte Badecista dient. Pasiphae, das Minotauroskind wartend, das sie auf dem Schoss hat: der stierköpfige Junge scheint mit der Rechten in den Busen der Mutter hineinzugreifen und dadurch anzuzeigen, dass er die Brust haben will: neben Pasiphae steht ein Schwan oder eine Gans, im griechischen Hause ein gewöhnliches Thier, zum Vergnügen für Jung und Alt gefüttert [67]. Die etruskischen im Museum zu Volterra befindlichen Aschenkisten [68] zeigen die Geburt des Minotauroskindleins: da die getreuen Abbildungen noch ausstehen, beschränke ich mich hier auf die Angabe der Hauptpersonen, die dargestellt sind: Pasiphae ist angstvoll auf einen Altar geflüchtet und sucht bei den Göttern Schutz, während eine Wärterin den kleinen Minotauros in Windeln dem König Minos bringt, welcher entsetzt davoneilt und drohend wie abweisend zugleich die eine Hand emporhebt.

Endlich das Sphinxkind! Auf einer unteritalischen Amphora in der Eremitage zu Petersburg [69] ist die folgende Scene dargestellt. Auf einem Sitz in Form eines ionischen Capitells sitzt eine Frau, im Chiton und Mantel, beschuht und reichgeschmückt, mit Fächer und Spiegel in den Händen: sie ist im Gespräch mit einem vor ihr stehenden nackten Jüngling, der ihr auf der Rechten eine grosse wie es scheint mit Früchten gefüllte Schale hinhält: er stützt sich, die Beine kreuzend, auf einen knotenreichen, nach unten ein wenig dicker werdenden gelbbemalten Stock, der unter der linken Achsel eingesetzt ist und über dem ein Stück des zum Theil zwischen die Beine geklemmten Mantels liegt; auf der linken Hand des Jünglings sitzt ein Vogel, der im Schnabel ein Blatt trägt und die Flügel hebt. Dass das Gespräch Beider von Liebe handelt und dass der Jüngling Erfolg hat oder haben wird, deutet der Eros an, welcher, einen Spiegel in der Linken tragend, auf ihn zuschwebt und ihm mit der Rechten einen Kranz aufs Haupt legt: auch dass eine Dienerin, in Chiton und Schmuck, herbeieilt und geschäftig einen Schemel zum Sitzen für den Jüngling herbeibringt [70], zeigt dass seine Bewerbung Erfolg hat und er bleiben wird: der Vogel ist ein wolbekanntes Liebesgeschenk — dass er vielleicht abgerichtet ist das Blatt im Schnabel der Frau zu bringen, erhöht den Werth des Geschenks [71]; ein blätterreicher Baum charakterisiert als Ort der Handlung einen Garten oder einen Hain. So wäre das Ganze eine alltägliche Liebesscene, wie sie mehr oder weniger ähnlich auf unzähligen Vasen Unteritaliens vorkommt, wenn nicht noch, unter dem Baum liegend, eine Figur oder vielmehr Gruppe hinzukäme, die uns vorläufig ein Unicum unter den erhaltenen Denkmälern griechischer Kunst darbietet: eine Sphinx und vor ihr ein Sphinxlein. Durch Stephani's Güte bin ich im Stande, diese Sphinxgruppe

67) Vgl. dazu KFHermann Griech. Privatalterth.³ S. 114 ff.

68) Durch Brunn's Güte konnte ich die Zeichnungen, die für das Corpus der Urne etrusche gemacht waren, einsehen: nur no. 299 ist bei Rochette Mon. ined. 67a, 1 veröffentlicht, aber grade in Betreff der Minotaurosfigur mangelhaft (vgl. dazu auch Jahn Arch. Beitr. S. 240).

69) Stephani Vasens. no. 773 (früher Campana XIV 27); rothfigurig 'mit vielen gelben Theilen; Styl des späteren Verfalls'. Rückseite: eine Frau mit Schale und Binde vor einem sitzenden Jüngling, der in Händen Kranz und Fruchtschale hat; zwischen ihnen eine Gans; über ihnen ein Eros mit Kranz und Alabastron.

70) Vgl. die sehr ähnliche Figur bei Millingen Peint. de Vases Taf. 7 (vgl. dazu Arch. Ztg. 1871 S. 156).

71) Abgerichtete Vögel: vgl. Theophr. Char. 21 (und dazu — worauf Haupt Arch. Anz. 1866 S. 215 aufmerk-

in der Grösse des Originals im Holzschnitt (oben S. 3)[72] mitzutheilen[73], wofür hier öffentlich nochmals mein verbindlichster Dank erfolgt.

Betrachten wir die Gruppe der beiden Sphinxe genauer, so sehen wir, dass die grosse Sphinx sich nur dadurch von den anderen zahlreichen Sphinxdarstellungen unterscheidet, dass hier der menschlich gebildete Obertheil mit einem punktierten Chiton bekleidet ist, wodurch sie entschieden menschlicher erscheint; die lang vom Haupte herabfallenden Haare zeigt ähnlich eine Tischbeinsche Vasenzeichnung[74]; dass die thierischen Vorderpfoten zu menschlichen Armen, wenigstens Oberarmen geworden, denn statt der Hände scheinen — bei der Flüchtigkeit der Zeichnung ist das nicht zu entscheiden — wieder Krallen gedacht zu sein, hat Analogien in einer Anzahl von Darstellungen, wo die Sphinx ganze Menschenarme hat[75]. Vor ihr das Sphinxkind hat gleich der grossen Sphinx Thier(Löwen-)körper und Flügel; nur der Kopf ist menschlich und trägt eine kleine spitze Mütze[76]. Das Sphinxlein hat sich auf die Hinterbeine gesetzt und hoch aufgerichtet; mit den Vorderpfoten bez. Armen greift es nach der Frau Mama, um nicht wieder vornüberzufallen. Die Unsicherheit der kindlichen Bewegung ist gut zum Ausdruck gebracht, wie denn überhaupt die ganze Sphinxgruppe, so flüchtig die erhaltene Copie von Seiten des Vasenmalers ausgeführt ist, auf eine treffliche Vorlage weist. Durch diese Sphinxgruppe, welche doch schwerlich ohne Grund, nur aus Laune der Scene zugefügt ist, wird die dargestellte Liebesscene wie mir scheint über den Kreis des Alltagslebens emporgehoben; jedenfalls wird bestimmt das Local der Handlung sei es als Egypten sei es allgemeiner als Barbarenland charakterisiert. Da nun jener 'knotenreiche Stock', auf den sich der Jüngling stützt, sehr wol eine Keule sein kann und vielleicht sein soll[77], so kann der Träger Herakles und die Frau, um deren Liebe er wirbt, etwa Omphale sein, woran auch schon Stephani gedacht hat. Wir hätten dann

---

sam machte — das attische Vasenbild bei Collignon no. 566 = Jahn Vasen mit Goldschm. I 1, auf dem ein Vögelchen mit Helm und Schildchen dargestellt ist); Plin. Nat. Hist. X § 116.

72) Ich bemerke zu der Abbildung, dass man auf ihr (von l. nach r.) noch das Untertheil des knotigen Stocks, den Baumstamm, zwei Füsse des Schemels und den Umriss der den Schemel herbeibringenden Dienerin erblickt.

73) Da die Sphinxgruppe auf der mir vorliegenden Bause des Vasenbildes (aus den Mappen des archäol. Instituts) deutlich angegeben war, im Vasenkatalog aber nur mitgetheilt war (I S. 300): 'unter dem Baum liegt, nach rechts gewendet, eine Sphinx mit gelben Flügeln, welche einen undeutlichen Gegenstand, wie es scheint, den obern Theil eines menschlichen Körpers, zwischen den Vorderfüssen hält' — so wandte ich mich über den Thatbestand um gefällige Auskunft an Stephani. Derselbe schrieb mir darauf den 11./23. Nov. 1874: .... 'füge ich hier eine mit aller Sorgfalt gemachte Durchzeichnung des gewünschten Theils der Vase no. 773 bei. Allerdings hat sich bei sorgfältiger Prüfung jenes unbestimmte Etwas als eine junge Sphinx herausgestellt. Die rohe Technik und namentlich die eigenthümliche Kopfbildung hatten mir früher die richtige Auffassung der einzelnen Linien erschwert.'

74) Vas. Hamilton II 24 (30) = Inghirami VF. I 50 = Overbeck Sagenkr. I 16.

75) Vgl. zB. Overbeck Sagenkr. I 5 und 12; II 5; u. a. m.

76) Solche spitze Mützen tragen kleine Kinder öfter; vgl. zB. die Wickelkinder auf den Grabstelen bei Sybel no. 72 (= Arch. Ztg. 1845 Taf. 34) und no. 2922; den Knaben aus Tanagra (Catal. Barre no. 377); den kleinen Eros auf der Lampe Jatta no. 1138; u. a. m.

77) Man vgl. zB. die Keule des Herakles bei Ghd. Apul. Vasenb. Taf. 11; u. a. m.

auf der Vase eine Scene aus dem Leben des Herakles in alltäglicher genrehafter Auffassung vor uns.

Dasselbe Staunen und Bewundern, das die Hellenen gegenüber den überraschenden Gestalten der Kentaurin und der Kentaurenkinder auf dem Bilde des Zeuxis empfanden, gilt auch gegenüber den wundersamen Darstellungen von doppelgestaltigen Tritoninnen und Tritonenkindern, von bocksfüssigen Paninnen und Pankindern, vom Minotauroskinde und vom Sphinxkindlein, welche uns vereinzelt im Monumentenvorrath des Alterthums noch erhalten sind. Wie die Kentauren, so waren auch schon von Alters her Tritonen[78] und Pane, der Minotauros und die Sphinx zur Darstellung gelangt: aber erst des Zeuxis Kentaurenfamilie regte andere Künstler an, alle jene weiblichen Doppelwesen und doppelwesigen Kinder zu gestalten, ihnen die zarten Empfindungen menschlichen Gemüths- und Seelenlebens beizulegen, sie in den verschiedensten Situationen beglückter Mutterliebe und traulichen Familienlebens vorzuführen. Nur späte Copieen, abgeblasste Reflexe sind uns geblieben sowol vom Kentaurenstillleben des Zeuxis als von den übrigen Kunstwerken, welche ähnliche Phantasiegestalten verkörperten, aber die Macht der griechischen Kunst bricht überall siegreich durch, jedwede Darstellung wagen zu können — quidlibet audendi semper fuit potestas — und selbst das Widerstrebendste in jeder Hinsicht harmonisch vollendet, in Form und Bewegung schön und anmuthig zu verbildlichen. Wol erinnert gar manche dieser Zwittergestalten an jene Beispiele, mit denen Horaz seine sog. Ars poetica eröffnet, aber keine erregt Lachen, sondern nur das aesthetischste Wohlgefallen, denn 'das Unzulängliche hier wird's Ereigniss'.

TAFEL III 3.

Rundes Relief auf einem kleinen schwarzgefirnissten Gefäss in der Sammlung Santangelo: beschrieben im Neapeler Vasenkatalog S. 724 no. 368 *l*. Ein zweites Exemplar des Reliefrundes zB. in der Berliner Vasensammlung no. 1812.

Dargestellt ist — auf einer das ganze Rund füllenden Rosette — ein komischer Schauspieler in Tracht und Maske eines Herakles. Er trägt eine Maske Anaxyrides und Chlamys; sein Körper ist durch Polsterunterlagen auf Bauch und Gesäss verstärkt; natürlich fehlt der hängende Phallos nicht. Ob über dem Hinterkopf etwa der Löwenrachen liegt, bleibt dahingestellt, doch will es so scheinen. Geschäftig schreitet der Sohn Alkmene's vorwärts, in der vorgestreckten Linken einen grossen Napf am Henkel tragend und in der gesenkten rechten Hand die Keule haltend, als ob er Jeden niederzuschlagen bereit wäre, der ihm das Gefäss etwa nehmen wolle — ganz seiner berüchtigten Esssucht gemäss, in welcher er nach Aristophanes' Schilderung (Frösche 549 ff.)

---

78) Auch die eine und die andere Tritonin kam schon im fünften Jahrhundert vor: vgl. die etruskischen Bronzen in den Mon. dell' Inst. I 18, 1; bei Micali Storia 29, 5; bei Chabouillet Cat. général et rais. des Camées no. 3031. Sämmtlich Repliken einer Vorlage wie es scheint.

εἰς τὸ πανδοκεῖον εἰσελθών ποτε
ἑκκαίδεκ' ἄρτους κατέφαγ' ἡμῶν
καὶ κρέα γε πρὸς τούτοισιν ἀνάβραστ' εἴκοσιν
ἀν' ἡμιωβολιαῖα,

und ausserdem den nöthigen Knoblauch und Salzfisch und frischen Käse,

ὃν οὗτος αὐτοῖς τοῖς ταλάροις κατήσθιεν.

Uebrigens will ich nicht verhehlen, dass dieser einhenkelige Napf in der Linken des Helden zwar sicher nicht (wie zB. Gerhard zur Berliner Replik will) ein Skyphos [79], des Herakles bekannter Trinkbecher, ist, aber deswegen doch auch nicht ausschliesslich ein Speisenapf zu sein braucht. Er könnte nämlich, der Form nach, auch sehr wol ein Nachtgeschirr sein, dessen sich ja nach Aeschylos, dem Sophokles folgte, schon die Heroen bei den Symposien bedienten [80] und welches daher auch Herakles hier für sich forttragen könnte, obgleich grade Dieser bekanntlich weit öfter dargestellt wird, wie er ohne dies Geschirr sich erleichtert [81]. Mag nun aber ein Speisenapf dargestellt sein, mag es ein Nachtgeschirr sein, immer wird der im Essen und Trinken unmässige Held zur Anschauung gebracht; ob jedoch die Figur auf irgend eine Scene oder Erzählung einer bestimmten Komödie zurückgeht, in der wie öfter der weinliebende und gefrässige Herakles eine Rolle spielte, oder ob die Darstellung nur im Sinn der Komödie. und daher in der komischen Bühnentracht, frei erfunden, lässt sich nicht entscheiden; Beides ist gleich möglich.

Ganz demselben Ideenkreise und derselben Kunstweise wie die hier veröffentlichte Relief-Darstellung gehört auch ein unteritalisches Vasenbild [82] an, auf welchem Herakles, in komischem Bühnenkostüm, auf der Linken ein gewaltiges rundes Brod tragend, mit geschwungener Keule einer Frau (Hetaere oder Bacchantin) nachsetzt, die ihm, sei es neckisch sei es ernsthaft, den Weinkrug ausgeführt hat und mit der Beute davoneilt.

TAFEL III 4.

Gleichfalls einen komischen Schauspieler finden wir auf dem Rundrelief vor, dessen Darstellung zum ersten Mal auf Tafel III 4 veröffentlicht wird. Das Relief ist wie das vorige in der Sammlung Santangelo und im Neapeler Vasenkatalog S. 723 no. 368 *n* beschrieben. Eine Replik ist mir bis jetzt nicht bekannt geworden, gewiss nur zufällig, denn da alle diese und ähnliche

79) Der Skyphos hatte 'zwei' Henkel: Athen. 498 E und 500 A: vgl. dazu Neap. Vasens. no. 2875; u.a.m.

80) Athen. p. 17 CD und mehr bei Nauck Aesch. fr. 174; Soph. fr. 141.

81) Vgl. ausser der Marmorstatuette des 'Hercules Aquilegus' in Wörlitz (Hosaeus no. 13: abg. Bouillon III Stat. 18, 5; Gerlach Ant. Taf. 3. 4) eine Reihe von kleinen Bronzen — zB. Caylus Recueil V 66, 1. 2 (der sich wunderlich versieht: p. 188); Clarac Mus. de Sc. 801, 2011 (Paris); Minervini Mon. Barone 17, 6; eine c. 0,07 hohe Bronze habe ich im Museum zu Avignon notiert; u.a.m. — und von geschnittenen Steinen: zB. Tölken Berl. Gemmens. IV 108; Bull. dell' Inst. 1842 p. 177 (Sammlung Kestner); u. a. m.

82) Abgeb. bei Panofka Mus. Blacas 26 B = Wieseler Theatergeb. und Bühnenw. Taf. A, 26.

Terracottareliefs aus einer Form ausgepresst wurden, so gab es von jeder Darstellung dutzendweise Wiederholungen und sind uns auch in der That nicht selten mehrere Repliken erhalten geblieben.

Dargestellt ist ein Schauspieler, in bärtiger Maske und Anaxyriden, ausgepolstert und ithyphallisch; in der Rechten hält er ein Schwert, dessen Scheide um die Brust hängt, im linken Arm einen Schild — oder da man einen Schild doch wol am Arm oder mit der Hand in der Handhabe tragen würde — vielmehr ein Tympanon; der Mann ist eilig auf einen Altar geflüchtet, auf dem er mit dem rechten Beine kniet.

Wen der komische Schauspieler darstellt, ist nicht mit völliger Bestimmtheit zu sagen. Etwa Alexandros, welcher vor seinen Brüdern auf den Altar des Zeus Herkeios flüchtet, wie ihn in gleicher Stellung zB. eine grosse Anzahl etruskischer Grabkisten sowie bronzener Spiegelkapseln zeigt[83]? Das Tympanon statt des Schildes — auf jenen etruskischen Darstellungen trägt er stets ausser dem gezückten Schwert die gewonnene Siegespalme — könnte zur Erhöhung der komischen Erscheinung gewählt sein: in der Hast hat er statt eines festen Schildes zu Schutz und Wehr das Musikinstrument ergriffen. Auffällig bleibt mir aber die Bärtigkeit der komischen Maske, welche in der späteren Kunstzeit für den jugendlichen Paris durchaus nicht passt und schwerlich verwendet wurde.

Dasselbe Bedenken macht sich auch gegen die Annahme geltend, dass der Komiker etwa den Orestes persiflieren soll, der sich vor den Erinyen an den delphischen Altar rettet; das Fehlen des Omphalos würde nicht dagegen sprechen, obgleich er sich bei dieser Scene meistens dargestellt findet — so zB. auch auf dem Terracottarund eines Gefässes[84], das dem hier besprochenen in der Form verwandt ist und den nackten Heros zeigt, wie er, auf das linke Knie gestützt, mit der Linken den Erdnabel umfasst und mit dem Schwert sich gegen eine Erinyenschlange wehrt — da es sowol Vasenbilder als Reliefdarstellungen dieser Scene giebt, wo der Omphalos fehlt[85].

Nimmt man an, dass der runde Gegenstand ein volles hölzernes Rad sei, und das kann er sein[86], so haben wir vielleicht in dem Reliefrund eine komische Darstellung jenes Heroen zu erkennen, der auf einer Anzahl von etruskischen Reliefs[87] mit einem Rade[88] auf einen Altar flüchtet und als 'Neoptolemos in Delphi seinen Tod findend' gedeutet wird — eine Deutung die auch ich

83) Vgl. Brunn Urne etr. I 1 ss. und zB. Ghd. Etr. Sp. 21, 1 oder Annali 1869 Tav. N; zur Deutung Schlie Darst. des tr. Sagenkr. auf Asch. S. 1 ff. und Annali l. c. p. 286 s.

84) Vasensamml. des British Museum no. 1872: abg. Rochette MI. p. 155; vgl. Cat. Durand no. 1381; Overb. Sagenkr. S. 708, 146.

85) ZB. die Vasenbilder bei Overb. 29, 5; 8; 10; u. a. m. und die Reliefs bei Brunn Urne etr. I 80, 10; 82, 14; 15; 83, 17; u. a.

86) Cf. Verg. Georg. II 444 und dazu Philargyrius (rotas ex solidis tabulis factas tympana appellavit etc.) sowie Probus zu Verg. Georg. I 163 (vehicula, quorum rotae non sunt radiatae, sed tympana cohaerentia axi etc.).

87) Abbildungen zB. bei Gori Mus. etr. I 171, 1; Rochette MI. 1 39; Overb. Sagenkr. 30, 15; u. a. m. Zur Deutung vgl. Rochette l. c. p. 208 ss; Overb. a. a. O. S. 746 f; Schlie Darst. des troisch. Sagenkr. S. 152 f.

88) Hier mit Speichen versehen: rota radiata (vgl. Anm. 86).

nicht zu billigen vermag, ohne dass ich freilich eine bessere und richtigere Erklärung zu geben im Stande wäre [89].

So müssen wir den auf dem Altar schutzsuchenden Flüchtling des hier mitgetheilten Terracottareliefs vorläufig ohne sichere Benennung und Erklärung lassen.

TAFEL III 5.

Das Gefäss, dem diese Darstellung entnommen ist, findet sich in der Neapeler Vasensammlung no. 179; eine Replik fand sich zB. einst bei Durand (Cat. no. 1378 = Jahn Philol. I. S. 59, 51 und Annali 1858 p. 255, 3 = Overbeck Sagenkr. S. 592 no. 43).

Dargestellt ist der Raub des troischen Palladion. Voran schreitet Diomedes, im linken Arm das Götterbild, um den Hals die Chlamys und auf dem Haupte den Helm. Ihm folgt Odysseus, durch den Pilos (der im Original deutlicher ist als auf der Zeichnung) besonders charakterisiert, um den Hals gleichfalls die Chlamys, in der Rechten das Schwert. Gut ist in dem Relief das schnelle Vorwärtseilen des Diomedes mit der Beute und das rasche Folgen des Genossen wiedergegeben.

Nicht ganz sicher bin ich über den Gegenstand, den Diomedes in der erhobenen Rechten hält: wie de Witte bei Beschreibung des Durand'schen Exemplars, so erkannte auch ich auf dem Neapeler Gefäss ein Schwert, mein Zeichner dagegen eine lodernde Fackel; und vielleicht hat er Recht. In der Terracottensammlung des Berliner Museums ist die antike Form zu einer Reliefplatte (sic) erhalten, welche gleichfalls den Raub des Palladion oder vielmehr zweier Palladien durch die beiden Helden darstellt [90]: während jeder von ihnen ein Palladium in der linken Hand trägt, hält der mit seinem Schifferhut versehene Odysseus in der erhobenen Hand das Schwert, der voranschreitende Diomedes dagegen in der gesenkten Rechten eine — allerdings nicht ganz sichere — Fackel. So stützen sich beide Monumente gegenseitig und die Annahme einer Fackel wird hier wie dort glaublicher, weil sie nicht mehr vereinzelt auftritt.

Nach der Version, welcher die Terracottaform des Berliner Museums und die hier veröffentlichte Darstellung folgen, war es also stockfinstere Nacht, als der kühne Raub gewagt wurde und gelang: Diomedes, mit der Beute beladen, leuchtet voraus, Odysseus folgt mit gezücktem Schwert, gleichsam den Rückzug deckend. Nach einer anderen Wendung der Sage war es dagegen Vollmond, als das Palladion geraubt wurde und die Veranlassung zu der später sprichwörtlichen '*Διομήδεια ἀνάγκη*' [91] entstand.

89) Mir scheint der Mann mit dem Rade nur 'Myrtilos' sein zu können, doch vermag ich damit die übrigen Figuren noch nicht in Zusammenhang zu setzen.

90) Abg. und bespr. Gerhard Arch. Ztg. 1846 Taf. 37 S. 203 ff. und Overbeck Sagenkr. 25, 2. S. 592, 44; vgl. dazu Jahn Philol. I S. 59 = Annali 1858 p. 255 s. — Nach allen Erklärern ginge hier Odysseus voraus und folgte Diomedes, was aber meines Erachtens gegen den Augenschein ist. Odysseus rechte Hand mit Schwert findet sich 'hinter' Diomedes' Rücken, sodass wir uns die Helden eigentlich nach linkshin vom Beschauer gehend denken müssen, d. h. Diomedes schreitet auch hier voraus, ruhig und fest voraus, während Odysseus leichtfüssig nachtänzelt.

91) Vgl. dazu Klein Arch. epigr. Mitth. aus Oesterr. III S. 38 ff.

Ausser auf den beiden bisher besprochenen 'plastischen' Reliefs ist der Palladionraub noch auf zwei Terracottareliefs zur Darstellung benutzt und zwar beidemal auf irdenen Lampen. Die eine Lampendarstellung ist abgebildet bei Passeri Luc. fict. II 98 [92]: Diomedes — eine schlechte ganz verflachte Copie späterer Zeit von der herrlichen oft wiederholten Figur des Dioskurides [93] — steigt mit dem Palladion vom Altar herab (bez. soll herabsteigen, denn eigentlich sitzt er vollständig), während vor ihm, zuschauend und müssig, ein Jüngling steht, der natürlich Odysseus sein soll. Das andere Lampenrelief findet sich im Museum von Salona [94] und scheint von Klein richtig auf den Augenblick bezogen, wo Diomedes im Vollmondlicht bemerkt, dass der ihm folgende Odysseus ihn anfallen will, und nun sich rasch umdreht; doch wäre eine oder mehrere Repliken der Darstellung zur völligen Sicherstellung der Deutung erwünscht.

TAFEL III 6.

Gleichfalls dem troischen Sagenkreis gehört dieses Terracottarelief an, das sich im Berliner Museum in der Vasensammlung no. 1971 (Gerhard Neuerw. ant. Denkm. Drittes Heft S. 103) findet; es stammt aus Unteritalien; die Oberfläche ist sehr abgerieben.

Dargestellt ist eine Scene aus der Iliupersis: des Aias Frevel gegen Kassandra (*τὸ Αἴαντος ἐς Κασσάνδραν τόλμημα*). Aias — nur die linke Hand und ein kleiner Theil des Schildrandes ist von ihm sichtbar — reisst mit der Rechten Kassandra, die er (so müssen wir annehmen) am ausgestreckten rechten Unterarm gepackt hat, vom Palladion fort; dieselbe, nur bis zu den Knieen sichtbar, hat das Götterbild mit der linken Hand [95] umfasst; ihr Haar flattert wild um den Kopf herum, der Chiton hat sich auf der einen Schulter gelöst und lässt fast die ganze Brust frei. Athene, von vorn sichtbar, behelmt und beschildet, zückt in der erhobenen Rechten den Speer.

Zu beachten ist die Erscheinung der Kassandra, welche sozusagen einer Bacchantin [96] ähnelt, zumal wenn man Wiederholungen der Gestalt, die besser und vollständiger erhalten sind, zur

---

92) Vgl. dazu Levezow Raub des Pall. S. 78; Overbeck Sagenkr. S. 592 no. 41; Jahn Annali 1858 p. 237.

93) Im Museum der Casa Buonaroti findet sich eine schnell hingeworfene Bleistiftskizze dieser Figur in stark vergrössertem Massstabe — ein Beweis, dass schon Michelangelo die herrliche Vollendung der Composition bewundert hat, von welcher ihm irgend eine Copie vorlag; ob eine alte oder eine der vielen neuen Copien, bleibt unentschieden.

94) Abg. und bespr. Arch. epigr. Mitth. aus Oesterr. III S. 36 ff.

95) *Diese linke Hand ist auf dem linken Oberschenkel des Palladions noch deutlich sichtbar* — der Zeichner hat daraus irrthümlich Querfalten gemacht, was leider erst zu spät bemerkt wurde.

96) Overbeck erinnert bei der gleichen Figur der Anm. 97 an die ekstatischen Bacchai auf einem Relief und auf Gemmen, die Athenabilder hochheben: abg. zB. Müller-Wieseler Dak. II no. 568; 569; 570; Gerhard Atlas 25, 8 und 10; 26. 8; u.s.w. Davon ist das Relief, wie zuerst Fröhner mit Recht behauptet hat (Mus. de France zu pl. 27; zustimmend auch Wieseler Gött. gel. Anz. 1876 S. 1508 f.), modern; unter den Gemmendarstellungen sind manche, die meines Erachtens sehr wahrscheinlich, ja sicher Kassandra selbst darstellen: zB. Ghd 25. 8 = Müller-Wieseler 570; auch der Cameo einst im Besitz des Cardinals Barbo (Papst Paul II; vgl. Rev. arch. NS. 36. p. 159: 'mulier nuda genu flectens cum uno pede supra altare lapideum, respiciens celum et habens deum Marthem in manibus'); u. a.

Vergleichung heranzieht. Denn der Copist des Berliner Reliefchens entlehnte unzweifelhaft seine Kassandrafigur demselben Original, welches auch von dem Bildhauer eines römischen Marmorreliefs [97] sowie von dem Töpfer eines Reliefgefässes aus Canosa [98] zu ihren Darstellungen von der Frevelthat des Aias benutzt wurde. Dieses Original gehörte dem dritten Jahrhundert an; wem wir es verdanken, wissen wir natürlich hier so wenig wie in den meisten anderen ähnlichen Fällen.

Ferner ist noch ein Umstand zu beachten, welcher uns einen Einblick in die Werkstätten der alten Töpfer gewährt und um dessen willen ich den leeren Raum, den die dritte Tafel darbot, zur Publikation der Berliner Terracotta benutzt habe: die Reliefscheibe ist aus einer grösseren Darstellung herausgeschnitten, welche, mag sie gleichfalls rund gewesen sein oder viereckig, die Figuren des Aias und der Kassandra vollständig gab, wie sie auch den Altar zeigte, neben (oder auf) welchem das Palladion stand und auf dem Kassandra kniete. Aehnliches wiederholt sich bei dem Reliefrund eines Gefässes, welches, von gleicher Form wie das Berliner, aus der Sammlung Durand ins Brittische Museum gekommen ist [99]: dargestellt ist eine mit Thyrsos und Pantherthier dahinstürmende Bacchantin, welche auf ähnlichen Gefässen [100] öfter wiederkehrt, auf der betreffenden Vase aber 'this figure appears to have been cut out of some larger relief and inserted'. In beiden Fällen war also die den Töpfern für die figürliche Darstellung zur Verfügung stehende Form zu gross und wurde daher der daraus gewonnene Abdruck ohne Weiteres einfach beschnitten, bis er den für das jedesmalige Gefäss passenden Umfang erlangt hatte. Ob die betreffenden Formen für den Schmuck von Gefässen Lampen und dergleichen mehr von den Töpfern in Unteritalien und anderswo selbst gemacht oder aber 'bezogen' wurden, in der Diadochenzeit etwa aus Athen Alexandria und anderen Kunstcentren der Epoche, in dem letzten Jahrhundert der römischen Republik und in der Kaiserzeit aus Rom 'bezogen' wurden, ist nur schwer ja meistens unmöglich zu entscheiden, da das Eine wie das Andere geschehen ist, ohne dass wir es jedoch bei der Mangelhaftigkeit des Erhaltenen immer im Einzelnen nachzuweisen im Stande sind.

Noch ein Wort ist zu sagen über die Gefässe, deren einzigen Schmuck die vier ebenbesprochenen Reliefscheiben bilden (Tafel III 3—6). Sie finden sich zahlreich in den Sammlungen vertreten, stammen überwiegend ja vielleicht stets aus Unteritalien und sind, so weit ich beobachtet habe, meistens mit glänzend-schwarzem Firniss bestrichen. Ihrer Form [101] nach ähneln sie im

---

97) In der Villa Borghese; wol Bruchstück eines Frieses; späte römische Arbeit: abg. und bespr. zB. Gerhard Ant. Bildw. Taf. 27 (der Prodromos S. 272 irrt, wenn er von einem 'festlich bedeckten Untersatz, auf dem Kassandra kniet' spricht; Das sind Alles Falten ihres Gewandes und ihres Mantels, die auf und am Altar liegen); Overbeck Sagenkr. 27, 5. S. 651, 138. Vgl. ausserdem Beschr. Roms III 3 S. 240, 12; Braun Mus. Ruin. S. 532 ff.

98) Beschr. und bespr. von Helbig Bull. dell' Inst. 1880 p. 131 (welcher für die Kassandragruppe als Original 'forse una composizione di Theon, cioè uno dei quadri con scene della guerra trojana dipinti da quell' artista' vermuthen möchte).

99) Catal. of Vases II p. 242 no. 1847 = Cat. Durand no. 1341.

100) Abgeb. bei Minervini Mon. Barone V 3 und 4; Repliken zB. im Cab. Pourtalès no. 475 (491) = Durand 1343; im Brit. Mus. no. 1816 (=Durand 1342); im Mus. civico zu Bologna: Drittes Hall. Progr. S. 55; u. a. m.

101) Abbildungen zB. Levezow Berl. Vasens. VIII 169; de Witte Cat. Durand III 50; Minervini Mon. Barone

Grossen und Ganzen den Thonlampen: auf einem runden breiten Fuss, der hin und wieder stark erhöht ist, sitzt der runde Bauch, breitgedrückt und oft gerifelt; derselbe — in seiner Mitte ist das Reliefrund angebracht — ist überall geschlossen und läuft an der einen Seite in eine lange weitvorstehende Tülle (*αὐλίσκος*) aus, deren Mundstück von einem dicken Lippenrand umgeben ist; seitwärts von der Tülle und zwar meistens zur Rechten von dem davorstehenden Beschauer ist ein Henkel angebracht; vereinzelt findet sich hinten auch noch ein zweiter Henkel vor. Die Höhe der Gefässe bis zur Spitze der Ausgussröhre wechselt zwischen 0,08 — 0,12; der Durchmesser beträgt ungefähr 0,10 — 0,12.

Zu welchem Zweck diese Gefässchen gedient haben, bleibt strittig. Nach Friederichs (Berl. ant. Bildw. II S. 185 zu no. 745) wären es Lampen, welche, 'weil nur für das Grab bestimmt, ohne Oeffnung in der Mitte' geblieben sind. So geistreich diese Erklärung ist und so gut diese 'Scheinlampen' zu dem übrigen 'Scheinmobiliar' der griechischen wie etruskischen Gräber passen, vermag ich Friederichs' Erklärung doch nicht mehr wie früher [102] zu billigen. Der seitwärtsstehende Henkel zwingt doch wol an ein Ausgussgefäss zu denken — aber freilich nicht zum praktischen Gebrauch dienend, wie man sich leicht überzeugen kann, sondern nur für den Schmuck der Gräber gearbeitet. Dazu werden ähnliche Gefässe des Alltaglebens nachgeahmt, aber dem Geschmack der Zeit gemäss — die betreffenden Gefässchen gehören alle der Diadochenzeit an — verschnörkeln die Töpfer die ursprüngliche Form [103] bis zur Unbrauchbarkeit, theils durch die Steile der aufsteigenden Tülle sowie durch ihren dicken Lippenrand, theils durch das verschliessende Aufsetzen des Reliefrunds auf die obere Oeffnung des Bauches, mittelst deren der Inhalt eingefüllt wurde. So finden sich in der That einige Gefässe, welche ganz die Form des hier besprochenen haben, aber statt des Reliefrunds eine Oeffnung oder einen durchlöcherten siebartigen Verschluss zeigen (Stephani Vasens. der Eremitage no. 440; 444; 446; 447; 450; u. a. m.).

Wie diese Art von Ausgussgefässchen, die im Kunsthandel jetzt bald *ἄσκοι* bald gutti genannt wurden, von den Alten geheissen wurden, wissen wir nicht; vielleicht hatten sie überhaupt keinen eigenen Namen.

V 4; Brit. Mus. Cat. of Vases II pl. X, CCCVIII; Stephani Petersb. Vas. II 73; Heydemann Neap. Vas. III 182; Jatta Cat. II 13; und öfter.

102) Drittes Hall. Progr. S. 43 zu no. 41 ff. und S. 55.

103) Vgl. dieselbe zB. bei Levezow a. a. O. VIII 170 und 171; Stephani a. a. O. II 72 und 74; Brit. Mus. l. c X, CCCIX und CCCXII; Neap. Vasens. III 183; und öfter. Doch sind auch noch andere verwandte Gefässformen zu beachten: zB. Levezow no. 191 — 197; Stephani no. 71; Brit. Mus. no. CCCXIII; u. a. m.

Zu Seite 12 Anm. *)

Auch die neuere Kunst hat zuweilen Familien- und Genrescenen aus dem Kentaurenleben zum Vorwurf für Darstellungen gewählt. welche ich der Merkwürdigkeit und Seltenheit wegen, soweit sie mir bekannt sind, hier anführe:

1. Gemälde von Rubens in der Sammlung des Herzogs von Hamilton, 'Verliebte Kentauren' darstellend: veröffentlicht zum ersten Male bei Goeler von Ravensburg Rubens und die Antike Taf. 1. S. 76 f. — Im Vordergrunde eines Waldes, dessen Lichtung einen Blick auf eine weite Landschaft gewährt. umarmt ein dunkelfarbiger Kentaur von hinten begehrlich eine weisse ungemein anmuthige sKentaurin und will sie küssen, während sie das Gesicht liebevoll zu ihm umwendet und mit der Rechten seinen Kopf an den ihren drückt. Ein zweites Paar ist mehr im Hintergrunde dargestellt: eine Kentaurin galoppiert entsetzt von dannen, von einem Kentauren verfolgt, der sie mit den Händen am linken Handgelenk und an der linken Schulter gefasst hält. Ausdruck Form und Bewegung der phantastischen Geschöpfe ist namentlich im ersten Paar von vollendeter Schönheit und grossartigster Kühnheit.

2. Aquarelle, 'Stillleben einer Kentaurenfamilie' darstellend, von JHWilh. Tischbein; zu den nicht ausgeführten Blättern seiner 'Idylle' gehörig und in der grossherzoglichen Sammlung zu Oldenburg befindlich; vgl. dazu von Alten Aus Tischbein's Leben und Briefwechsel S. 263 ff. — Die betreffende Zeichnung wird von Alten (S 322 no. 8) so beschrieben: 'Das Blatt stellt einen Kentauren vor. wie er hingestreckt unter mächtigen Eichen ruht; das Haupt auf die Rechte gestützt, richtet er den Blick nach oben. An den schweren Körper des Halbmenschen lehnt sich dessen Gattin. mit ihrem Kindchen schäkernd.' Bekanntlich hat Goethe einer Anzahl von Blättern der Idylle. die ihm Tischbein zur Ansicht sandte. 'auf des Freundes Verlangen einige Reime hinzugefügt' und ist dann später, nach Zurücksendung der Zeichnungen, wie er schreibt 'vom Geiste getrieben worden seine Reime mit Prosa zu commentiren'; diese poetischen und prosaischen Beschreibungen Goethe's zu den Tischbeinschen Idyllenbildern erschienen zuerst in 'Kunst und Alterthum' III 3 S. 91 ff. Darunter ist auch das Blatt mit der 'Kentauren-Idylle', doch irrt sich der grosse Mann, wenn er in dem Kentauren den Cheiron erkennen möchte, über Achill's Erziehung nachdenkend: mir scheint es nur der Kentauren Einer zu sein mit seiner Familie. Er schreibt, nachdem er des Breiteren über die Kentaurenbildung in körperlicher wie geistiger Hinsicht sich geäussert, wie folgt: 'So [für die Erziehung eines Fürsten, eines Helden erfahren] wird uns Chiron geschildert, den man hier ausgestreckt ruhend, also den thierischen Leib an der Erde findet. Der obere menschliche Theil denkt aber auf Höheres, mehr als Menschliches. Denn das Haupt wird durch den Arm unterstützt, Angesicht und Augen sind aufwärts gerichtet; edle Form, ernster Blick, auf sinnige, wichtige Unternehmung deutend. Damit wir aber ausser Zweifel gesetzt werden, was so eine wundersame Person im Sinne trage, sehen wir hinterwärts, halb versteckt. ein Weibchen im Tigerfell. Es wendet uns die Schultern zu und spielt mit einem muntern, beinahe unbändigen Menschenknaben. Sollte das nicht Achill seyn? einem Chiron als dem tüchtigsten Pädagogen übergeben. welcher jedoch einen solchen Auftrag wohl bedenklich finden darf. Wir haben diesem Bilde deshalb folgende Strophe hinzugefügt:

'Edel, ernst, ein Halbthier liegend,
Im Beschauen, im Besinnen,
Hin und her im Geiste wiegend,
Denkt er Grosses zu gewinnen.
Ach, er möchte gern entfliehen
Solchem Auftrag, solcher Würde:
Einen Helden zu erziehen
Wird Centauren selbst zur Bürde.'

Halle, Druck von E. Karras.



a.



b.



1.



2.

H. Jenentk.



1



6



2



3



5



4

ACHTES

HALLISCHES WINCKELMANNSPROGRAMM.

ALEXANDER DER GROSSE UND DAREIOS KODOMANNOS

AUF

UNTERITALISCHEN VASENBILDERN

VON

HEINRICH HEYDEMANN.

MIT EINER DOPPELTAFEL UND ZWEI HOLZSCHNITTEN.

HALLE.
MAX NIEMEYER.
1883.

ACHTES

HALLISCHES WINCKELMANNSPROGRAMM.

ALEXANDER DER GROSSE UND DAREIOS KODOMANNOS

AUF

UNTERITALISCHEN VASENBILDERN

VON

HEINRICH HEYDEMANN.

MIT EINER DOPPELTAFEL UND ZWEI HOLZSCHNITTEN.

HALLE.

MAX NIEMEYER.

1883.



ὄλωλεν μεγάλως τὰ Περσᾶν

Das Schlachtenbild, welches auf der beigefügten Tafel in $^2/_3$ der Originalgrösse zum ersten Mal veröffentlicht wird, ist dem einen Streifen einer sog. Prachtamphora (Höhe 1,00; Umfang 1,41) aus Ruvo entnommen, die sich seit August 1835 im Museo Nazionale zu Neapel findet (Documenti ined. per serv. alla stor. dei Musei d'Italia IV p. 111, 6) und in meinem Katalog unter no. 3220 eingehend beschrieben ist (S. 502 ff). Die Form des Gefässes, die Art der Ornamente, der malerische Styl der ebenso sicheren als flüchtigen Zeichnung weisen die Entstehung der Vase ungefähr in die Mitte des dritten vorchristlichen Jahrhunderts, in die Blüthezeit der Vasenfabrikation des alten Rubi.

Dargestellt ist in zwei nebeneinander gesetzten Gruppen ein Kampf. Auf einem dahineilenden Viergespann, das ein jugendlicher Phryger lenkt, flieht ein phrygischgekleideter König vor einem berittenen griechischen Krieger, der mit eingelegter Lanze auf ihn eindringt[1]; angstvoll blickt der Verfolgte um und streckt erschrocken dem Verfolger[2] die Rechte entgegen, während er sich mit der linken Hand, die zugleich das Adlerscepter trägt, an der Brüstung des reichverzierten Wagens festhält. Die andere Gruppe, an welcher das Viergespann im nächsten Augenblick vorbeisausen wird, vergegenwärtigt das Gewühl der Feldschlacht: ein jugendlicher Phryger kämpft mit einem Griechenjüngling, der mit Speer und Schild, Helm und Wehrgehänge bewaffnet ist. Der jugendliche Phryger, ausgerüstet mit Lanzen Pelta und Streitaxt, bekleidet mit Anaxyriden Chiton und Mütze, ausgestattet mit Schuhen Gürtel und Kreuzbändern, unterscheidet sich in der äusseren Erscheinung gar nicht von einer Amazone — eine Eigenthümlichkeit, welche auf apulischen Vasen gleicher Zeit nicht selten ist, wie eine Reihe von Bellerophondarstellungen[3] zur Genüge beweist. Blumen und Sträucher unten, Sterne oben füllen leere Stellen der beschriebenen Darstellung.

1) Im Katalog nicht richtig beschrieben ('der ihm die Lanze in die Seite bohrt')!

2) Beide — Verfolger wie Verfolgter — sind auf dem Original mit schwarzem Bart- und Haupthaar versehen, wie ich gegenüber der Lithographie ausdrücklich bemerke.

3) Vgl. dazu meine Bemerkungen Annali 1873 pag. 17ss.; ebenso Engelmann Annali 1871 pag. 26ss. no. 70—73. Auch die bartlosen Phryger auf der Vase des Xenophantos sind zu vergleichen (Petersb. Ermitage no. 1790; abg. CR. 1866 Taf. 4).

Schon im Neapeler Vasenkatalog habe ich bemerkt, dass dasselbe Schlachtenbild sich auf einer unteritalischen Vase wiederfindet, deren zwei Bruchstücke Tischbein, in bekannter verschönernder aber sonst getreuer Weise, in seinem grossen Vasenwerk veröffentlichte (Coll. of engravings II pl. 1. 2); zur Erleichterung des Vergleichens sind dieselben auf unserer Tafel in Verkleinerung wiederholt worden. Weder über den Fundort dieser Bruchstücke noch über ihren Verbleib ist Genaueres bekannt: am Wahrscheinlichsten ist, dass sie aus S. Agata de' Goti stammen, wo damals sehr viel gegraben und sehr viel gefunden wurde, und leicht möglich, dass sie sich noch in der Hope'schen Sammlung zu Deepdene befinden, wohin der grössere Theil der Vasensammlung Hamilton's durch Kauf kam, wenn sie nicht etwa zu den durch Schiffbruch für immer verlorenen Stücken jener Sammlung gehören[4]. Die Unterschiede zwischen den beiden Darstellungen sind bei der Hauptgruppe wie man sieht ganz geringfügig und ohne jeden Belang: auf der Tischbeinschen Vase legt der umblickende Phrygerfürst erschrocken die Rechte auf seinen mit der steif aufrechtstehenden Kidaris bedeckten Kopf, während er auf der neapeler Vase die Rechte dem Verfolger entgegenstreckt; auf jener fehlt dem Wagenlenker das Kentron oder die Lanze, die er auf dieser trägt; dagegen hat der Verfolger auf dem Bruchstück noch das Schwert zur Seite, dessen er auf der Vase entbehrt. Grössere Verschiedenheit zeigt die andere Gruppe: auf dem Tischbeinschen Bilde ist der Phrygerjüngling niedergestürzt und hat die Streitaxt zur Erde fallen lassen, sein griechischer Gegner aber der bärtig ist schwingt wuchtig das Schwert zum Todesstreich, während auf der Vase aus Ruvo der Phryger mit der Streitaxt auf den Griechen losstürmt, der weichend sich mit dem Schilde schützt und mit dem Speer vertheidigt. Neuhinzukommt auf den Bruchstücken oberhalb dieser Kampfscenen eine Reihe von Göttern, theilweise wie Zeus Hera und Athene fast vollständig erhalten, zum Theil wie Apollon[5] und neben dem Götterkönig Hermes[6] trotz der Verstümmelung sicher zu benennen; von einer sitzenden und bekleideten Gottheit ist nur noch der eine (linke) Fuss erhalten und wird sie daher wol unbenannt bleiben müssen — ebenso bleibe wenigstens vorläufig die neben Athene auf einem Altar sitzende Frauengestalt namenlos, welche im Ganzen wohl erhalten ist und für die sich vielleicht die ursprüngliche Bedeutung noch ergeben kann.

Es wird kein Widerspruch darüber obwalten, dass die Darstellung des Kampfes sowol auf der Vase des neapeler Museums als auf den Tischbeinschen Bruchstücken auf *ein* Original zurückgeht, dessen Hauptgruppe uns ziemlich getreu erhalten ist. Fraglich bleibt bei dem Mangel genügenden Materials, ob die Götterreihe schon auf diesem Original vorhanden gewesen oder ob sie nur füllender Zusatz des Malers der Tischbeinschen Vase ist, welche ohne Zweifel breiter und dickbauchiger war als die schmächtige ruveser Vase und jederseits nur eine bildliche Dar-

---

4) Vgl. Michaelis Anc. Marbl. in Great Britain p. 293.

5) In der Linken hielt Apollon die Schildkrötenleier, in der Rechten einen Lorberbaumstamm; neben ihm stand ein Damwild.

6) Durch Stellung und Haltung gesichert, wie mich dünkt; doch könnte allenfalls auch Pan dargestellt gewesen sein?

stellung aufwies; doch halte ich das Erstere für durchaus möglich, und hat der Maler des neapeler Gefässes die Götterreihe wegen Raummangels einfach weggelassen.

Betreffs der Deutung dieser Schlachtscenen war schon Otto Jahn auf der richtigen Fährte, wenn er die Beschreibung der ihm allein bekannten Bruchstücke — die nach Italinsky Theseus und die Amazonen darstellen — mit den Worten schliesst: 'mir ist kein mythischer Vorgang bekannt, auf welchen diese Figuren passend bezogen werden könnten, unter der Voraussetzung einer Perserschlacht sind sie verständlich' (Darstell. griech. Dichter auf Vasenb. [Abhandl. dSGdW. Band III] S. 702 Anm. 11).

Doch kann, ja muss man meines Erachtens noch einen Schritt weiter gehen: nicht eine beliebige Perserschlacht ist auf den beiden erhaltenen Vasenmalereien dargestellt, sondern vielmehr die beiden Schlachten bei Issos und bei Arbela, in denen der grosse Alexander und der persische Grosskönig sich persönlich gegenüberstanden und mit dem Untergang des Achämenidenreiches die Geschicke von Hellas und Asien für ein Jahrhundert entschieden wurden, sind vereint mit dem Tode des Perserkönigs zur Anschauung gebracht und *der Sieg des makedonischen Königs, die Flucht und die Niederlage des Dareios Kodomannos* verherrlicht.

2.

Die glänzende meteorhafte Erscheinung Alexanders des Grossen von Macedonien regte die bewegliche Phantasie der Hellenen mächtig auf, um so mächtiger als die Zeit himmelstürmender Heroen sowie grosser Männer für Hellas längst vorüber schien, als die Staaten und Stätlein nur noch von Fall zu Fall ihren Besitz zu erhalten vermochten, als die kleinliche Schwäche der Menschen in Trachten und Handeln jedes weitaussehendere Unternehmen ängstlich fernhielt, als die innere Gebrechlichkeit aller Zustände nur mühsam nach aussen verborgen und durch Kunst und Litteratur mit schillernden Farben übertüncht wurde. Alexander war in jeder Hinsicht ein Hellene: aus dem Geschlecht des Herakles, schön an Körper und Geist, von einem Philosophen gebildet und in allen Leibesübungen grossgezogen, für alles Schöne empfänglich, für Freundschaft begeistert, edel und tapfer, reizbar und sinnlich, tollkühn und jähzornig, ehrgeizig und thatendurstig, energisch bis zur Rücksichtslosigkeit, zugleich praktisch und idealistisch in Können und Wollen. Wahrhaft titanisch schien sein Unternehmen, des Kyros Reich zu erobern, und einem Gotte vergleichbar, dass ihm was er plante unfehlbar gelang, gleichsam spielend gelang! 'Was Ungehofftes und Unerwartetes ist heutiges Tags nicht geschehen?' ruft Aeschines aus in Hinblick auf Alexander's Siegeslauf (III 132). Kein Wunder, dass diesem Heldenjüngling gegenüber die geschichtliche Wahrheit dem Volke nicht genügte, dass Sage und Dichtung ihn wie Sonnenstaub umspielten und seine Thaten im fernen Osten, die geschäftig von Mund zu Mund eilten, wunderbar ausgeschmückt wurden, bald unbewusst bald in bewusster Erweiterung, worin Geschichtsschreiber wie Kleitarchos (probatur ingenium, fides infamatur: Quintil. X 1, 74) oder Onesikritos (*ὃν οὐκ Ἀλεξάνδρου μᾶλλον ἢ τῶν παραδόξων ἀρχικυβερνήτην προσείποι τις ἄν κτλ.*: Strab. 698) u. A. sich besonders hervorthaten.

Genau lässt sich dieser Process der Mythenbildung zB. bei den beiden Schlachten verfolgen, welche Alexander bei Issos und bei Gaugamela gewann und die um so merkwürdiger waren als die beiden Könige persönlich ihre Heere leiteten und sich im Kampf um die Herrschaft Asiens persönlich gegenüber standen. Beide Schlachten wurden im Grunde auf ein und dieselbe Weise entschieden. Alexander — bekannt[7] mit der persischen Hofetiquette, dass nämlich der Grosskönig im Centrum der Heeresaufstellung sich finden musste (Arrian. Anab. II 8. 11; vgl. Xen. Anab. I 8, 22. 23), und vielleicht des Raths eingedenk, den der jüngere Kyros bei Kunaxa gab (Xen. Anab. I 8 12: *ἄγειν τὸ στράτευμα κατὰ μέσον τὸ τῶν πολεμίων, ὅτι ἐκεῖ βασιλεὺς εἴη· κἂν τοῦτ', ἔφη, νικῶμεν, πάνθ' ἡμῖν πεποίηται*) — strebte nach Eröffnung der Schlacht mit aller Gewalt gegen die Mitte auf den Perserkönig zu. Diesem in Person geleiteten Choc, welchem blutigstes Handgemenge folgte, widerstand das persische Centrum nur kurze Zeit; sobald aber Dareios den Wall von Soldaten oder Sichelwagen vor sich in Unordnung und Wanken gerathen sah, ergriff ihn Angst um die Sicherheit seiner Person, und mit zunehmender Verwirrung der Seinen, unbekümmert um den weiteren Gang des Kampfs, wandte er seinen Wagen und floh von dannen, von Alexander verfolgt, in seine Flucht das ganze Heer mitreissend. So geschah es laut Arrian's Bericht, der sich auf die Aufzeichnungen des Ptolemaeos stützte, bei Issos, wo Alexander vorher den linken persischen Flügel geworfen hatte (Anab. II 11. 4) und dann im Handgemenge gegen das Centrum sogar leicht am Schenkel verwundet wird (Plut. Alex. 20): aber dies hält ihn nicht ab, vorwärtszudringen und den Grosskönig, der sich bald auf ein Pferd setzt, bis zum Anbruch der Nacht zu verfolgen (Anab. II 11. 5. 6). So auch bei Gaugamela, wo Alexander seine Leute *ἦγε δρόμῳ τε καὶ ἀλαλαγμῷ ὡς ἐπὶ αὐτὸν Δαρεῖον* (Anab. III 14. 2. 3): und wiederum flicht Dareios zu Ross davon, hart verfolgt von seinem Gegner, der aber von der Verfolgung abstehen muss (Anab. III 15. 1), um Parmenion gegen den rechten feindlichen Flügel erfolgreich zu unterstützen und zu siegen.

Phantastischer wusste die Sage zu berichten und es gingen wunderbar spannende Erzählungen um, namentlich vom ersten Zusammentreffen der beiden Könige zu Issos (Ol. 111. 1: 333). Diodor (XVII 33. 34) und Curtius (III 27) liefern die Belege. Wie dröhnt die kleine Strandebene am Pinaros wieder vom Kriegsgeschrei der Heere! Wie schaut Alexander den Seinen voran nach dem Grosskönig aus und dringt dann unaufhaltsam gegen ihn los! Unentwirrbar wird der Knäuel von Griechen und Barbaren; immer höher thürmen sich die Leichenhaufen um das Viergespann, auf dem Dareios Kodomannos steht. Vergebens wirft sich sein Bruder Oxathres dem Vordringen des makedonischen Fürsten entgegen und sucht mit auserlesener Reiterschar den Perserkönig zu schirmen — die Edlen fallen meistens: über ihre Leichen dringt Alexander vorwärts. Die Könige selbst gerathen, homerischen Helden vergleichbar, in Zweikampf und ein Speer des Dareios verwundet den Sohn Philipps[8], auch Dareios wird verwundet[9] — unaufhaltsam dringt

7) Anders freilich Polybios XII 22, aber gewiss irrig; vgl. auch Grote Hist. of Greece (1869 70) XI p. 446 nota.

8) Dies hatte Chares von Mitylene, Alexander's Ceremonienmeister, berichtet: Plut. Alex. 20.

9) Iustin. XI 9, 9: uterque rex vulneratur.

Alexander vorwärts. Da werden die Pferde des Viergespanns schwer geschädigt und scheu, trotz dem Lenker zerren sie den Wagen dem Feinde zu: Dareios in höchster Gefahr ergreift eigenhändig die Zügel; man führt erst ein anderes Viergespann oder gleich ein Pferd — a horse! a horse! my kingdom for a horse! — herbei, das der König besteigt und nun davonjagt, um nicht gefangen zu werden, denn auf den Fersen folgt Alexander und erst das Dunkel der Nacht rettet den Grosskönig. Auch um die Schlacht bei Gaugamela (Ol. 112, 2: 331) krystallisierte sich die Sage, wo zum zweiten und letzten Mal die beiden Könige sich gegenüberstehen (Diod. XVII 60; Curt. IV 58. 59). Bei Beginn des Kampfes erschien der Adler des Zeus und schwebte über Alexander's Kopf hin[10]. Die Könige sind sich wieder im Handgemenge so nah, dass ihre Speere sie gegenseitig umsausen: von Alexander's Lanze getroffen sinkt der Wagenlenker des Grosskönigs vom Wagen: Alle glauben den Herrscher selbst getroffen und gefallen. Bei dem undurchdringlichen Durcheinander von Sichelwagen Rossen und Menschen —

ἐφ᾽ ἅρματος γὰρ ἅρμα καὶ νεκρῷ νεκρός,
ἵπποι δ᾽ ἐφ᾽ ἵπποις ἦσαν ἐμπεφυρμένοι (Aesch. fragm. 36) —

und den aufwirbelnden Staubwolken verlässt Dareios ungehindert den Wagen und wirft sich 'auf eine Stute, die zu ihrem Füllen im Stall mit der Eile, die nöthig war, heimjagte'[11] und für diesmal noch seine Person rettete.

Auch der Tod des Dareios Kodomannos (Ol. 112, 3: 330) durch den Verräther Bessos und dessen Schergen, den Alexander nicht zu hindern vermochte sodass er den Grosskönig nur als Leiche fand (Arrian. Anab. III 21), wurde ausgeschmückt und noch tragischer als er schon war gestaltet. Ob wirklich noch ein Grieche ihn athmend fand? Arrian's zuverlässige Quellen wussten davon nichts und sicherlich war es nicht der Fall. Aber man fabulierte es! Ein Makedoner Polystratos ('Vielheer') fand den letzten Grosskönig der Achaemeniden noch am Leben: gleich einem homerischen Helden stellte derselbe noch Betrachtungen über sein und Alexander's Geschick an, kann noch Labetrunk und würdige Bestattung erbitten, vermag noch dem Feinde und Nachfolger auf dem Thron des Kyros königlichen Dank und Gruss zu bestellen[12]. Einige aber wussten sogar zu berichten, dass Alexander den Dareios noch lebend traf, mit ihm klagte und den Mord an dem Verräther zu rächen dem Sterbenden versprochen hatte (Diod. XVII 73)[13] —

ὣς ἄρα μιν εἰπόντα τέλος θανάτοιο κάλυψεν,
ψυχὴ δ᾽ ἐκ ῥεθέων πταμένη Ἄϊδόσδε βεβήκει,
ὃν πότμον γοόωσα, λιποῦσ᾽ ἀδροτῆτα καὶ ἥβην.

10) Wol nach Kallisthenes: Plut. Alex. 33.

11) Plut. Alex. 33: *θήλειαν ὥς φασι νεοτόκον ἵππον περιβὰς ἔφευγεν.* Droysen Gesch. Alex. des Gr.[3] S. 142 verlegt diese rettende Stute irrthümlich nach Issos.

12) Vgl. Plut. Alex. 43 (dazu Curt. V 38); Iustin. XI 15.

13) Vgl. auch Zacher Pseudo-Callisthenes S. 131, 20 und 134, 23.

3.

Geschichtliche Begebenheiten sind von den griechischen Künstlern nur sehr selten zum Vorwurf gewählt und dann wol meistens in sagedurchsetzter Form zur Darstellung gebracht worden, wie eine Musterung der erhaltenen wie der überlieferten hergehörigen Kunstwerke ergibt. Darin liegt einer der Hauptunterschiede, der zwischen der hellenischen Kunst und den Künsten des Orients, sei es der aegyptischen sei es der assyrischen, besteht. Während die monarchischen Orientalen vor Allem die Thaten und Erlebnisse ihrer Könige in Malerei und Relief mit chronikartiger Genauigkeit erzählen, entnehmen die freien Griechen den Stoff für ihre Kunstdarstellungen meistens aus der Götterwelt und der (ihnen freilich als geschichtlich geltenden) Heroensage: hier fanden sie für Alles was sich begab analoge Begebenheiten, welche sie wählten, wenn sie irgend eine geschichtliche Thatsache verherrlichen wollten. So pflegen bald Amazonenschlachten oder ilische Kämpfe, bald andere Sagen, wie zB. Odysseus' Freiermord und der Untergang der Sieben vor Theben, einzutreten für Darstellungen und Verherrlichungen des geschichtlichen Perserkrieges, und verhältnissmässig nur selten sind wirkliche geschichtliche Begebenheiten dargestellt worden.

Auch hier bildet das Auftreten Alexanders des Grossen einen deutlichen Wendepunkt griechischer Kunstweise: was vor ihm nur vereinzelt der Fall ist, stellt sich mit ihm und seit ihm häufiger ein. Und zwar lassen sich die historischen Darstellungen vor Alexander, überlieferte wie erhaltene (wobei ich die Vasenbilder hier noch nicht berücksichtige), in zwei Klassen theilen. Die eine Klasse umfasst die Darstellungen, welche wir uns genau in assyrischem oder aegyptischem Kunstschema vorzustellen haben — wie zB. die Magnetenschlacht des sagenhaften Bularchos [14] und das Bild des Mandrokles von Samos, welches den Uebergang des ersten Dareios über den Bosporos darstellte [15] — oder doch von assyrisch-aegyptischer Weise stark beeinflusst finden: dahingehören die Friesdarstellung am xanthischen sog. Nereidenmonument mit der Belagerung und Eroberung von Telmessos durch den Lykierfürsten Perikles [16] und das zeitlich wie gegenständlich verwandte Friesrelief am Heroon von Gjölbaschi [17] — Alles Kunstwerke in Kleinasien und von kleinasiatischen Griechen ausgeführt. Ihnen gegenüber stehen die eigentlich griechischen Darstellungen, deren Reigen die Schlacht bei Marathon in der Stoa poikile eröffnet, in lebensgrossen Figuren gemeinschaftlich von Mikon und Panainos gemalt. Dank der ausführlichen Beschreibung des Pausanias und einigen ergänzenden Notizen Anderer [18] vermögen wir uns die

14) Ol. 16 oder 18 (716 oder 708): vgl. Plin. Nat. hist. VII 126 und XXXV 53; dazu Welcker kl. Schr. I S. 439f.

15) Um Ol. 66, 2 (515): Herod. IV 88.

16) Um 375 (Ol. 101, 2): vgl. Mon. dell' Inst. X 15. 16 und Michaelis Annali 1875 p. 164ss.

17) Benndorf Arch. Epigr. Mitth. aus Oesterreich VI 7. 8 und S. 212ff.

18) Vgl. ausser Paus. I 15. 1; 21, 3 und 32, 5 zur Reconstruction des Bildes noch: [Demosth.] 59, 94; Corn. Nep. Milt. 6; Plin. Nat. hist. 35, 57; Pers. Sat. III 53; Luc. Jupp. trag. 32; Aelian Nat. Anim. VII 38 (dazu Herod. VI 114 und 117); Himer. Orat. X 2 (und damit II 20. 21); Sopatr. bei Walz Rhet. gr. VIII p. 126; Schol. Aristid. III p. 566, 21. Inschriften waren auf dem Bilde nicht angebracht: Aeschin. III 186; die Porträthaftigkeit des Miltiades u. A. ist nicht wörtlich zu nehmen (Plin. l. c.), war aber angestrebt: etwa wie bei der Porträtherme des sog. Pherekydes, die einer wenig früheren Zeit angehört.

Darstellung des grossen Wandgemäldes ganz genau vorzustellen und gewinnen das folgende Schlachtenbild, in dem Wahrheit und Dichtung, Sage und Geschichte wunderbar von den Künstlern vereinigt worden sind. An dem einen Ende des Bildes (*τελευταῖον τῆς ἡ εἶσιν κτλ.* Schubart) waren Platäer und Athener, die ersteren an den böotischen *κυνῆ* kenntlich und zum Theil erst herbeieilend, in Handgemenge dargestellt mit den Barbaren, welche mit Anaxyriden bekleidet und dem Volksglauben gemäss grösser[19] gebildet waren, um den Sieg der Athener über die Perser noch wunderbarer und herrlicher hinzustellen. In der Mitte des Bildes (*τὸ δὲ ἔσω τῆς μάχης*) flohen die Perser und drängten sich in die Strandsümpfe der marathonischen Ebene vor den Hellenen, welche Miltiades, Allen voran, anführt und anfeuert; unter den Persern waren Datis und Artaphernes deutlich zu erkennen, auf Seiten der Griechen kämpft und sinkt der Polemarch Kallimachos; Epizelos[20], obgleich an beiden Augen verwundet, ficht tapfer weiter; ein Athener ist von seinem getreuen Hunde begleitet; auch Aeschylos war wol in diesem Theil der Schlacht dargestellt im Kampf gegen den Erbfeind. Am anderen Ende der Bildfläche (*ἔσχατα δὲ τῆς γραφῆς*) sah man einige Schiffshintertheile, Perser die sich in die Schiffe zu retten suchten, Hellenen die mordeten; unter den Letzteren Kynegeiros, mit den Händen ein feindliches Schiff zurückhaltend und dabei getödtet. Hier (*ἐνταῦθα*), im Schlussact des Kampfes, waren auch gnädige Götter und Heroen zugegen[21], Athene und Herakles, die Ortsheroen Marathon und Echetlos, endlich Theseus: die Göttin sowie Herakles und Marathon wol im oberen Theil des Bildes, etwa sitzend zu denken und herabblickend auf das Kampfsgewühl, während Echetlos mit einer Pflugschar in Händen unter den Barbaren wüthete und Theseus *ἀνιόντι ἐκ γῆς εἰκασμένος* in Waffen aus der Unterwelt emporstieg, den Seinen zu helfen[22]. So berühmt übrigens dies Bild wegen des dargestellten Vorgangs war und so oft dasselbe bei den Schriftstellern erwähnt wird, so wenig scheint es künstlerisch nachgewirkt zu haben, wenigstens vermögen wir nur wenige Darstellungen und vereinzelte Motive anzugeben, welche, wie zB. das brescianer Relief[23] mit dem Kampf bei den Schiffen und der Daemon mit der Pflugschar auf etruskischen Aschenkisten[24], auf das Marathonbild in der Poikile möglicherweise zurückgehen[25].

Die nächste historische Darstellung findet sich am kleinen Tempel der Athena Nike, welcher an Stelle eines älteren Heiligthums, kurz vor Beginn des peloponnesischen Krieges, behufs

---

19) Vgl. zB. Herod. VII 103. 117; IX 25. 96 u. a. m.

20) Diogenes von Laerte I 56 und Plutarch de glor. Ath. 3 nennen ihn Polyzelos, einer anderen Quelle als Herodot VI 117 folgend — oder ist dieser Athener „Vieleifer" „Schreifer" eine *mythische Person?*

21) Paus. VIII 10, 9: *ᾄδεται ὑπὸ Ἀθηναίων ὡς θεοί σφισιν ἐν Μαραθῶνι καὶ ἐν Σαλαμῖνι τοῦ ἔργου μετάσχοιεν.*

22) Vgl. auch Plut. Thes. 35: *τῶν ἐν Μαραθῶνι πρὸς Μήδους μαχομένων ἔδοξαν οὐκ ὀλίγοι φάσμα Θησέως ἐν ὅπλοις καθορᾶν πρὸ αὐτῶν ἐπὶ τοὺς βαρβάρους φερόμενον.*

23) Dütschke no. 366 und dazu Nachtrag S. 390.

24) Abbildung zB. Winckelmann Storia delle arti del dis. I 17; Zoega Bassir. I 40; u. a. Repliken in der Villa Albani (no. 968); im Museum zu Berlin; u. ö.

25) Anders verhält es sich mit dem Amazonenbilde des Mikon in der Poikile: Klügmann Amaz. S. 46 ff.

gleichmässigerer Herstellung der Akropolisfront von der perikleischen Baucommission aufgeführt wurde[26] und dessen leider sehr zerstörter Fries[27] den letzten entscheidenden Kampf der Perserkriege, die ruhmreiche Schlacht bei Plataeae, in künstlerischer Abstraction verherrlichte. An der Nord- und der Südseite des umlaufenden Streifens kämpfen Griechen und Perser gegeneinander: die letzteren, theilweise beritten, sind schon im Nachtheil und auf der Flucht; vielleicht dass Mardonios, der in der Schlacht vom Spartaner Arimnestos getödtet ward, in dem Perser (Ross Tafel 12 Platte o) zu erkennen ist, welcher von seinem Gegner am Kopf emporgerissen und gemordet wird[28]? Doch könnte der Tod des persischen Führers auch in der Gruppe (ebend. Platte l) dargestellt sein, in der ein tödtlich getroffener Perser vom aufbäumenden Rosse zur Erde fällt. Auf der Westseite, die weit sichtbar ins Land hinauslugte, waren Griechen gegen Griechen d. h. vor allen die Athener gegen die medisch-gesinnten Thebaner (Herod. IX 67) in Kampf dargestellt, während auf der Ostseite, über dem Eingang, wieder das religiös-dichterische Element zur Geltung kam: in der Versammlung der olympischen Götter spricht Pallas Athene für Hellas und erwirkt den Sieg über die Barbaren. Auf diese historischen Darstellungen des fünften Jahrhunderts folgt dann im vierten vorchristlichen Jahrhundert zunächst[29] die Reiterschlacht (*ἱππομαχία*) des Androkydes von Kyzikos[30], deren völlig ideale von jedem Thatsächlichen abgelöste Darstellung durch die Ueberlieferung bezeugt wird, dass man aus Politik durch Aufschreiben anderer Namen auf dem Bilde einen anderen Kampf zu verherrlichen vorschlagen konnte; dann kommen die geschichtlichen Bilder des Pamphilos und des Euphranor. Das Bild des Pamphilos, des bedeutendsten Künstlers makedonischer Herkunft, scheint ein Tafelbild grösseren Umfangs gewesen zu sein und stellte ähnlich wie das Marathonbild in der Poikile, aber wol in drei getrennten Abtheilungen[31], Angriff Gefecht und Sieg der Athener bei Phlius dar, wahrscheinlich jenen siegreichen Kampf der Olympiade 103, 2/3: 367/366 über Argiver und Thebaner, von dem Xenophon berichtet (Hell. VII 2, 19; vgl. Diod. XV 75)[32]. Euphranor's Gemälde dagegen war auf einer Wand der Stoa basileios zu Athen gemalt und verherrlichte einen Ruhmestitel attischer Tapferkeit, nämlich den kurz vor der Entscheidungsschlacht bei Mantinea errungenen Sieg der athenischen Reiterei über die thebanische dicht unter den Mauern der Stadt, welche den Hintergrund

---

26) Vgl. dazu Bohn bei Kekulé Reliefs der Bal. der Athena Nike S. 28 ff.

27) Abbildung bei Ross-Schaubert-Hansen Taf. 11 und 12; vgl. besonders Friederichs Berl. ant. Bildw. I S. 188 ff.; auch Kekulé Balustrade des Temp. der Ath. Nike S. 15 ff.; u. a. m.

28) Dieselbe Gruppe kehrt im Grossen und Ganzen wieder zB. als Priamos und Neoptolemos (Heydemann Iliup. III 1 a; Dütschke Flor. zerstr. Ant. no. 519).

29) Die Schlacht bei Oinoe in der Poikile halte ich mit Arn. Schäfer (Hist. Aufs. und Festr. S. 43 ff. und 57 ff.) für heroisch; anders Curtius und Klügmann (Amaz. S. 44, 78).

30) Vor Ol. 100, 2 = 379 v. Chr.: Plut. Pelopid. 25.

31) Plin. XXXV 76, wo zu lesen sein wird: Pamphili conflictio (codd. cognatio) et proelium ad Phliuntem ac victoria Atheniensium, item Ulixes in rate; etc.; vgl. Brunn Künstlergesch. II S. 133, welcher meiner Ueberzeugung nach richtig urtheilt.

32) So zuerst von Tölken gedeutet: Amalthea III S. 116 f.

des Bildes abgegeben zu haben scheinen[33]: der heftige Choc der Athener, die muthige Gegenwehr der Thebaner, die Entscheidung des hitzigen Kampfes kamen zu voller Anschaulichkeit; auf Seiten der Athener that sich ein Reitersmann besonders hervor, bei dem es ungewiss bleiben muss, ob Euphranor überhaupt an eine bestimmte Persönlichkeit gedacht hatte oder aber etwa sei es den Hipparchen Kephisodoros sei es den tapferen Sohn des Xenophon Gryllos darstellen wollte, welche beide in diesem Treffen ruhmreich kämpften und starben[34]; ihm gegenüber kämpfte der feindliche Reiterführer, welcher von jenem tödlich verwundet war und der später dem staunenden Reisenden von dem Fremdenführer fälschlich als Epameinondas selbst bezeichnet und gezeigt wurde, während sein Gegner 'in majorem patriae gloriam' dann Gryllos getauft ward.

Alexander's romantischer Siegeslauf und die gewaltigen Umwälzungen, die er überall bewirkte, wandten den Sinn griechischer Künstler aufs Neue der Darstellung geschichtlicher Begebenheiten zu — Nikias von Athen empfahl nicht mehr 'Stillleben', sondern 'Reiter- und Schiffsschlachten' zu malen (Dem. Phal. de eloc. 76) — und gaben Anlass zu Darstellungen mannigfacher Art, zumal in der Malerei, aus dem Leben des jugendlichen Helden, wie auch Aristoteles dem Protogenes 'Alexanderthaten' darzustellen anrieth (Plin. 35, 106). Wir hören daher — ich führe nur Sicheres[35] an — dass Aristeides[36] für den Tyrannen Mnason von Elatea ein 'proelium cum Persis', ein umfangreiches Tafelbild mit hundert Figuren, lieferte und Philoxenos[37] für Kassander ein 'Alexandri proelium cum Dareo' (bei Issos oder Arbela) malte. Beide Werke sind bis auf die Titel verloren, während Action's Gemälde, Dank der ausführlichen Beschreibung des Lucian, in den Bildern Sodoma's und Raffael's fortlebt. Untergegangen ist auch das die 'Schlacht bei Issos' darstellende Bild, welches später im Templum Pacis zu Rom zu sehen war — nach dem Schwindler Ptolemaeos Chennus von einer sonst unbekannten Malerin Helena gemalt[38]. Von Sculpturwerken, die auf Alexander's Thaten sich beziehn, gehört hierher des Lysippos 'turma Alexandri', die Schar der am Granikos beim ersten Angriff gefallenen fünfundzwanzig Reiter[39]; ferner die Löwenjagd des Königs[40], die Krateros bei demselben Künstler und bei Leochares für Delphi bestellte und deren Vorwurf an die Jagdscenen assyrischer Könige erinnert, welche uns auf den Alabasterreliefs ihrer Paläste noch erhalten sind[41]. Da ist es auch kein

---

33) Ol. 104, 3 (362); vgl. Plin. 35, 129; Paus. I 3, 4; VIII 11, 6 und IX 15, 5; Plut. de glor. Abh. 2. Eine Copie des Bildes fand sich in Mantinea: Paus. VIII 9, 8. Zur Richtigstellung der Ueberlieferungen bezüglich dieses Reiterkampfs vgl. Schäfer Rhein. Mus. NF. V S. 58 ff.

34) Diog. Laert. II 54; Harpocr. Γρύλλος und Κηφισόδωρος; Paus. VIII 9, 10.

35) ZB. könnte und wird auch wol das 'proelium equestre' des Euthykrates eine geschichtliche Schlacht Alexanders gewesen sein (Plin. 34, 66).

36) Plin. 35, 99: um Ol. 112 = 332, wie Kroker Gleichnam. griech. Künstl. S. 27 f. richtig folgert.

37) Plin. 35, 110: gleichfalls etwa um Ol. 112 = 332; vgl. Brunn Künstlergesch. II S. 160.

38) Ptol. Nov. hist. IV (Westermann Mythogr. p. 190, 9 ss.).

39) Die Stellen gesammelt bei Overbeck Schriftquellen no. 1485 ff.

40) Plut. Alex. 40; Plin. 34, 64.

41) Vgl. auch noch das Bild des Antiphilos 'Jagd des Ptolemaeos (Soter)': Plin. 35, 138.

Wunder, dass fortan Thürvorhänge mit eingewebten 'Perserscenen' zum guten Ton gehörten (Theophr. Char. 21). Aber alle diese Darstellungen aus Alexander's thatenreichem Leben würden für uns Schatten ohne Fleisch und Blut sein, wenn wir nicht in dem berühmten pompejanischen Mosaik [42] wenigstens eine in jeder Hinsicht grosse geschichtliche Darstellung aus seinem Leben besässen, welche uns für alles verlorne Schöne einigermassen entschädigt und auf ein untergegangenes Original ersten Ranges, doch wol sicher ein Gemälde, zurückweist, dessen Urheber freilich unbekannt bleibt [43].

Denn meines Erachtens unterliegt es keinem Zweifel, dass auf dem viel missdeuteten [44] Mosaik der 'Casa del Fauno o di Goethe' die *Schlacht bei Issos* dargestellt ist, wie das zuerst von Quaranta behauptet worden und jetzt auch wol allgemein [45] angenommen wird, freilich nicht in genauer geschichtlicher Wahrheit, sondern wie sie in Dichtung und Sage schliesslich beim Volke umging. Denn was immer gegen Dareios oder gegen Alexander von den Gegnern der Issos-Schlacht vorgebracht worden, hält vor dem Forum hellenischer Kunsttheorie wie Kunstpraxis nicht Stich! Die griechischen Künstler, selbst noch die Realisten der trajanischen

42) Oft abgebildet zB. Mus. Borb. VIII 36ss; Zahn Orn. und Gem. II 91 ff; usw. und öfter besprochen: vgl. besonders Ottfr. Müller Kunstarch. Werke IV S. 46 ff.; Gervinus Hist. Schr. VII S. 437 ff.; Welcker Kl. Schr. III S. 460 ff.; usw. usw.

43) Otfr. Müller's Vermuthung (a. a. O. S. 54 f.), dass das Mosaik eine Copie des Bildes der Helena (Anm. 38) sei, obgleich von Welcker und anderen Gelehrten angenommen, vermag ich nicht zu billigen; ebenso gut könnte das Mosaik zB. auf das Bild des Philoxenos (Anm. 37) zurückgehen! Wir wissen darüber eben gar nichts und haben auch keinen sicheren Anhalt zu irgend einer Vermuthung, die mehr als 'lusus ingenii' wäre.

44) Mir sind *ausser der richtigen Erklärung auf die Schlacht bei Issos* folgende *siebzehn* (!) andere Deutungen des Mosaiks bekannt: (I) Schlacht am Granikos (Avellino; Cirilli; Janelli) — bei Arbela (Roulez; Quatremère de Quincy; Secchi; Garrucci) — gegen die Mardoi (Hirt) — 'la sintesi e la idealizzazione della spedizione di Alessandro o della lotta della Grecia e della Persia' (Vera) — (II) bei Marathon (Marchand) — bei Plataeae (Bonucci) — (III) Tod des Sarpedon (Arditi) — Achill und Hector (Sanchez) — (IV) Keltenschlacht (Burckhardt) — Griechen und Kelten bei Delphi (Vescovali) — Attalos und Kelten (Bergck) — Marcellus bei Clastidium (Schreiber) — Drusus bei Lugdunum (de Romanis) — (V) Timoleon gegen die Karthager bei Selinus (Pancaldi) — (VI) Caesar gegen Ptolemaeos bei Alexandria (Ponticelli) — Römer gegen Numidier oder Mauretaner (J. Chr. Jahn) — Ventidius gegen Parther unter Pacorus (Graf Palin). *Vivat sequens!*

45) Bedauerlicherweise ist der feinfühlige Verfasser des Cicerone (1860 S. 722) nicht dieser Meinung, sondern nach ihm stellt das Mosaik 'eine Schlacht von Griechen oder Römern gegen Kelten' vor; auch ist Burckhardt der irrigen Ansicht, man dürfe 'nicht den Mann auf dem Wagen beharrlich für den Barbarenkönig halten, während doch die ganze Composition sich auf den gestürzten und vom Feind durchbohrten Reiter in königlichem Prachtcostüm bezieht'. Um so rückhaltsloser theile ich dagegen sein Urtheil über den aestethischen Werth des Mosaiks und kann es mir nicht versagen, es hier zu wiederholen: 'Der grösste Werth dieses in seiner Art einzigen Gemäldes besteht nicht in einer tadellosen Zeichnung oder in der Ausdrucksweise des Einzelnen, sondern in der ergreifenden Darstellung eines bedeutenden Moments mit möglichst geringen Mitteln. Durch die Wendung des Wagens und der Pferde und durch einige sprechende Stellungen und Geberden ist auf der rechten Seite ein Bild der Rathlosigkeit und Bestürzung gegeben, welches nicht deutlicher und nur in äusserlichem Sinn vollständiger sein könnte. In den Siegern, soweit die linke Seite erhalten ist, drückt sich das unaufhaltsame Vordringen mit der grössten Gewissheit aus'.

Kunst waren bei Darstellung geschichtlicher Begebenheiten weit entfernt von der pedantischen Genauigkeit, mit der heutiges Tags auf jeden Knopf und jede Litze bei historischen Darstellungen gefahndet wird — es genügte ihnen, die geschichtliche Stimmung hervorzurufen, sozusagen das Leitmotiv anzudeuten, innerhalb dessen sich die Darstellung frei von jeder beengenden Zeitlichkeit bewegt und lebendig wird, innerhalb dessen der Beschauer das Dargestellte sich zu vervollständigen und im Geiste auszubilden hat; weder genaue Costümbildnerei noch trockene Wahrheit liegt in dem Wollen der Künstler, sondern jene wunderbare Vereinigung von Wirklichem und Gedachtem, von Dichtung und Wahrheit, 'aus Morgenduft gewebt und Sonnenklarheit', welche über allen Zeitenwandel hinweghebt und im rastlosen Wechsel der Erscheinungen den bleibenden Kern allein verewigt. Daher dürfen wir hier nicht erwarten und fordern, dass die Perser genau in ihrer Nationaltracht und Nationalbewaffnung dargestellt seien und etwa den Darstellungen in Persepolis glichen [46]: es genügte vielmehr vollauf, wenn die Feinde durch Aermelchiton Anaxyriden schlappe Mütze [47] und Schnurrbart [48] als Perser im Allgemeinen und Ganzen charakterisiert wurden, ihr Grosskönig aber, hoch über ihnen auf gewaltigem Wagen mit zierlich frisierten nisaeischen Rossen [49] sichtbar, ausser durch vermehrte Schmucksachen [50] unverkennbar wird sowol durch die aufrechtstehende Kopfbedeckung [51] als durch den breiten weissen senkrechten Streifen [52], der vorn in seinen Chiton eingesetzt ist und gleich der *ὀρθὴ κίδαρις* ihm allein zukam: in der Linken hält er den Bogen, welchen er zB. auch auf älteren Dareiken hält, wenn er 'sein Gebiet durchfliegt' [53]. Von einer Portraitähnlichkeit ist bei Dareios ebensowenig und noch weniger die Rede als bei seinem Gegner Alexander, bei welchem auch nicht etwa in der Originalvorlage des Mosaiks davon die Rede war. Nur die grosse Jugend und das Furchtbare des makedonischen

---

46) Und doch wie genau hat der Künstler Einzelheiten beibehalten und copiert: man vergleiche die Verhüllung des Kinns durch die Tiara: Rawlinson Five great monarchies [2] III p. 210 oder Annali dell' Inst. 1847 Tav. W, 3 — die Mähnenbüschel zwischen den Ohren der Rosse: Rawlinson p. 180 und 231 — den Perlenbesatz der Räder am Königswagen: Rawlinson p. 209 (Dareikos; vgl. auch Friedländer-Sallet Münzkab.[2] no. 809. 810) und p. 227 (Cylinder = Annali l. c. Tav. W, 1). Flandin et Coste's vierbändiges Tafelwerk ist mir in Halle nicht zur Hand.

47) Herod. VII 61: *Πέρσαι ὧδε ἐσκευασμένοι· περὶ μὲν τῇσι κεφαλῇσι εἶχον τιάρας καλεομένους πίλους ἀπαγέας, περὶ δὲ τὸ σῶμα κιθῶνας χειριδωτοὺς ποικίλους .... περὶ δὲ τὰ σκέλεα ἀναξυρίδας, κτλ.*

48) Man vergl. dazu die Statue des persischen Satrapen Maussolos von Halikarnass.

49) Vgl. Walz Rhet. gr. I p. 531.

50) König Astyages hat '*οἱ στρεπτοὶ περὶ τῇ δέρῃ καὶ τὰ ψέλια περὶ ταῖν χεροῖν*' und schmückt ehrend den Enkel Kyros '*στρεπτοῖς καὶ ψελίοις*': Xen. Cyrop. I 3, 2 und 3. Doch trugen auch die sog. Unsterblichen Arm- und Halsringe: Herod. IX 80.

51) Vgl. zB. Xen. Anab. II 5, 23 (*ἐπὶ τῇ κεφαλῇ τιάραν βασιλεῖ μόνῳ ἔξεστιν ὀρθὴν ἔχειν*); Plut. de Alex. fort. II 8 (*βασιλικὴ καὶ ὀρθοπαγὴς κίταρις*); Arrian Anab. V 25, 3 und VI 29, 3 u. ö.

52) Vgl. dazu Xen. Cyrop. VIII 3, 13 (*ὀρθὴν ἔχων τὴν τιάραν καὶ χιτῶνα πορφυροῦν μεσόλευκον· ἄλλῳ δ' οὐκ ἔξεστι μεσόλευκον ἔχειν· κτλ.*) und Curt. Ruf. III 8 (purpureae tunicae medium album intextum erat); Diod. XVII 77 und Plut. Alex. 51 (*διάλευκος χιτών*); u. a. m.

53) Vgl. die Abbildung bei Curtius 29. Berl. Winckelmannspr. Taf. no. 1 oder Rawlinson Five gr. Mon.[2] III p. 343, 1; vgl. dazu auch Arrian Anab. II 11, 5 und III 15, 5.

Heldenkönigs[54] wird betont: einzig das mähnenartige Aufsteigen seines Haupthaares[55] und die starke Protuberanz des Stirnknochens über dem Nasenbein[56] erinnern noch an Alexander's Porträt wie es schematisch bis ins späte Alterthum fortgepflanzt wurde: 'idem vigor acerrimi bellatoris, idem ingenium maximi herois, eadem forma viridis juventae, eadem gratia relicinae frontis' (Apulej. Flor. I 7. 25). Der leichte Flaum des Bartes, der hier vorhanden ist, unterstützt mächtig den Eindruck des Königs, der, so jung und zart dass kaum der Bart sprosst, siegreich wie ein zweiter Dionysos die Welt erobert! Auch der Aermelchiton ist nicht 'auffallend': bekanntlich hat Alexander nach völliger Niederwerfung des Dareios und als Nachfolger der Achämeniden seine Kleidung 'orientalisiert'[57], ein *περσίζειν* und *μηδίζειν*, welches seine Makedoner, die das Politisch-berechtigte und -berechnende dieses Schritts einzusehen zu beschränkt waren, unwillig genug ertrugen. Das wusste der Künstler des Mosaiks und gab daher dem hellenischen König unter dem glänzenden Panzer den orientalischen Aermelchiton, freilich unbekümmert um genaue Chronologie, aber den praktischen Sinn des Eroberers von Persien gut kennzeichnend.

Vergleicht man nun aber die Darstellung des pompejanischen Mosaiks mit den sagedurchsetzten Berichten die von dem Zusammentreffen der beiden Könige auf dem Schlachtfelde bei Issos umliefen (vgl. oben S. 6), so kann man sich die Uebereinstimmung kaum grösser vorstellen, nur dass naturgemäss in der bildlichen Darstellung in einen Moment zusammengedrängt ist, was in der Erzählung sich eins nach dem anderen anreiht. Unaufhaltsam stürmt Alexander auf schnaubendem Ross an der Spitze der Seinen direct gegen Dareios vor, er hat im Kampf den Helm verloren, in der Zugluft weht das Haar um den entblössten Kopf; unter den Hufen seines Thiers Waffen und Gefallene, über die der Angriff dahinstürmt. 'Es liegt etwas von stürmischer, rücksichtsloser Roheit in seinem Wesen; ihn interessiert nur der Kampf, er hat kein andres Interesse als seinen grossen Gegner bei Issos zu finden'*. Gegenwehr gegen diesen Stoss ist ein Unding; das Perserheer[58] geräth in Schwanken und weicht. Dareios, obgleich umgeben von einem Wald von wogenden Speeren, ist auf seinem schwerfälligen Wagen in höchster Gefahr: heftig peitscht der Wagenlenker auf die vier Pferde ein, den Grosskönig aus dem Menschengetümmel zu retten: aber das Gedränge der schreienden Reiter und die Haufen von ächzenden Verwundeten hindern die Thiere am Ausholen, sie scheuen und des Dareios Tod oder Gefangennahme scheint unvermeidlich —

54) Vgl. Aelian Var. Hist. XII 14 (*ἀπραγμόνως ὡραῖος ... καὶ φοβερός*); Arrian Anab. VII 28, 1 (*τὸ σῶμα κάλλιστος καὶ ... ὀξύτατος τὴν γνώμην γενόμενος*); u. a. m.

55) Plut. Pompej. 2 (*ἀναστολὴ τῆς κόμης*); Ael. Var. Hist. XII 12; Sibanios p. 1120 R; usw.

56) Man vgl. zB. die Alexanderköpfe auf gleichzeitigen makedonischen und auf wenig späteren aegyptischen Tetradrachmen.

57) Vgl. dazu Arrian Anab. IV 7, 4 und 9, 9; VII 6, 2 und 8, 2; Plut. Alex. 45; Luc. Dial. mort. XIV 4; Athen. 535 F und 537 E; u. a. m.

*) Gosche in den Verh. der Philol. Vers. zu Kiel 1869. S. 69.

58) In ihm sind, wie mir scheint, auch einige griechische Söldner sichtbar: dahin rechne ich den Kopf ohne Helm zwischen Alexander und Oxathres; ferner den behelmten Kopf dicht links neben dem Wagenkasten des Dareios. Die Perser tragen sämmtlich Tiaren.

νῦν γὰρ δὴ πάντεσσιν ἐπὶ ξυροῦ ἵσταται ἀκμῆς
ἢ μάλα λυγρὸς ὄλεθρος Πέρσαις ἠὲ βιῶναι.

Da wirft sich Oxathres, Dareios' Bruder, im reich mit goldenen Greifen bestickten Ehrenkleide[59], mit einigen Reitern zwischen den andringenden Feind und den bedrohten Grosskönig: über sie muss Alexander erst fort! Oxathres' Pferd stürzt von einem dreizackigen Speer getroffen zu Boden, sein Reiter — und darin weicht das Mosaik in künstlerischer Nothwendigkeit von den erhaltenen Berichten ab, die hier wol vom Opfertode anderer Edlen erzählen, aber nicht vom Tode des Oxathres, der wie durch ein Wunder leben blieb (Diod. XVII 77; Curt. VI 5) — wird von Alexander's langer Sarissa durchbohrt und bricht zusammen: wieder ist Dareios preisgegeben, welcher, ein ganzer König[60], seine eigene Gefahr, als er den Bruder fallen sieht, vergisst und theilnehmend sich nach ihm wendet[61]. 'Es ist ein höchster Gedanke', so schreibt Goethe[62] wenige Tage vor seinem Tode mit Recht über das Mosaik, 'dass der Perserkönig sich vor der unmittelbaren Gefahr weniger als über den Untergang seines Getreuesten entsetzt'. Doch inzwischen hat ein Trabant ein Reitpferd nahe an den Wagen geführt; Dareios wird im nächsten Augenblick den Bogen wegwerfen, das Pferd besteigen, und die wilde Jagd der Flucht beginnen. Ehe aber Alexander den neuen Leichenberg, den Oxathres und die Seinen bilden, überwunden hat, ist 'der Grosskönig, der König der Könige, der König der Länder' gerettet; ihm folgt auf der Flucht sein Heer und die Schlacht bei Issos ist für Alexander und Hellas entschieden. 'Mitwelt und Nachwelt', fährt Goethe fort, 'werden nicht hinreichen, solches Wunder der Kunst zu commentieren, und wir genöthigt sein, nach aufklärender Betrachtung und Untersuchung, immer wieder zur einfachen, reinen Bewunderung zurückzukehren'.

Der Anstoss, den Alexander der Grosse zu historischen Darstellungen gegeben, wirkte auch im nächsten Jahrhundert fort, dem letzten selbständiger griechischer Geschichte und griechischer Kunst: die schönste Frucht, die uns davon geblieben[63], sind die historischen Darstellungen der pergamenischen Künstler, vor Allem die Keltenbildungen, die grossen im Capitolinischen Museum und in der Villa Ludovisi sowie die kleineren, welche Brunn's Kunstauge zu-

---

59) Vgl. Xen. Cyrop. VIII 3, 1 ss.; dazu Curt. III 8.

60) Vgl. dazu Diod. XVII 6 (*παρὰ τοῖς Πέρσαις τὸ πρωτεῖον τῆς ἀνδρείας ἀπηνέγκατο*) und Iustin. X 3, 6 (magna virtute).

61) Mehr oder weniger freie Copien dieser Scene — Alexander Oxathres Dareios — finden sich bekanntlich auf einem Relief aus Aesernia (Annali dell' Inst. 1857 Tav. X; die Einwendungen in dem Arch. Anz. 1859 S. 13 ff. sind nicht stichhaltig) und auf einer Anzahl etruskischer Urnen: abg. Conestabile Mon. di Perugia Taf. 20 (III 4) 2 (Dareios fehlt); 51 (IV 25) 1; 2 (wieder ohne Dareios); 52 (IV 26) 1 und 2 (dessen Deutung der Urnen auf Troilos [IV p. 117 ss.] aber mit Recht ohne Folge geblieben ist).

62) An W. Zahn den 10. März 1832: abgedr. Augsb. Allg. Ztg 1832. 7. Mai. Ausserord. Beil. no. 176.

63) Das hellenistische Bild in Pompeji Helbig no. 1401: Arch. Ztg 1866 Taf. 205 stellt aber m. E. nicht 'Kroesos vor Kyros' vor, wie Stein a. a. O. S. 121 ff. behauptet. — Betreffs des sog. Sophonibabildes Helbig no. 1385 bin ich gleicher Ansicht wie Bernoulli Röm. Ikonogr. I S. 56 ff.

sammengefunden hat[64]: ihnen reihen sich eng an die drei erhaltenen Perserstatuen[65] aus der Marathonschlacht, welche Attalos gleichfalls auf die Akropolis geweiht hatte. Sonst hören wir zB. noch von dem Bilde einer Keltenschlacht in Pergamon (Paus. I 4. 6), zu deren Vorstellung Helbig mit Recht den Sarkophag Ammendola heranzieht (Unters. camp. Wandm. S. 54); ferner von zwei Schlachtenbildern aus der Zeit und dem sikyonischen Künstlerkreis des Aratos: ein im Uebrigen unbekannter Timanthes[66] malte den berühmten Sieg des Arat über die Aetoler bei Pellene, der bekanntere Nealkes dagegen ein 'proelium navale Persarum et Aegyptiorum in Nilo', wie uns Plinius[67] berichtet. Darnach könnte man an irgend einen uns nicht weiter bekannten Schiffskampf auf dem Fluss denken, den die Aegypter bei den häufigen Versuchen, das persische Joch abzuschütteln, gegen die Perser gekämpft hätten: zB. während der Belagerung von Pelusion im letzten vergeblichen Freiheitskampf gegen Ochos Artaxerxes[68]. Aber wahrscheinlicher dünkt mich, dass das Bild des Nealkes ein zeitgenössisches Ereigniss verherrlichte, d. h. ein Treffen auf dem Nil zwischen den dem Arat günstiggesinnten Lagiden und den damals den Kern des alten Perserreiches beherrschenden Seleukiden, deren Unterthanen Plinius oder schon seine Quelle einfach als Perser bezeichnet: freilich bin ich nicht in Stande, eine derartige Schlacht in der Ueberlieferung der damaligen Zeitgeschichte nachzuweisen: doch wage ich die Vermuthung, dass vielleicht bei dem Aufstande, welcher in Aegypten gewiss nicht ohne thatkräftige Unterstützung von Seiten des syrischen Königs ausbrach und den gegen Seleukos II siegreichen Ptolemaeos Euergetes aus Syrien heimrief[69], solch ein Schiffskampf stattgefunden und von Nealkes auf Aratos' Veranlassung für den siegreichen und zugleich bildersammelnden Ptolemaeos gemalt wurde.

4.

Die erhaltenen Vasenbilder mit geschichtlichen Begebenheiten sind zum ersten Mal kritisch[70] zusammengestellt und besprochen von Otto Jahn (Darst. griech. Dichter auf Vasenb. [Abhandl. dSGdW. Bd III] S. 700 ff.): sie fügen sich in Hinsicht auf dichterische Darstellung den Ergebnissen ein, welche die eben besprochenen historischen Darstellungen griechischer Kunst darbieten, mit denen sie auch die verhältnissmässige Seltenheit theilen. So weist das älteste

---

64) Mon. dell' Inst. IX 19, 1; 2; 20, 3 (alle drei in Venedig) und Clarac Mus. de Sc. 280, 2151 (Louvre).

65) Mon. dell' Inst. IX 21, 6 (Vatican); 7 (Neapel) und Mitth. des athen. deutsch. Inst. I 7 (Aix-les-Bains). In Betreff der letzten Figur darf ich wol bemerken, dass ich mir November 1866, als ich das Museum zu Aix besichtigte, zu ihr die Anmerkung machte: 'könnte den Proportionen nach zu den Attalosgruppen gehört haben'.

66) Plut. Arat. 32: Ol. 135, 1 = 240 v. Chr.

67) 35, 142; vgl. dazu Helbig Unters. über camp. Wandmal. S. 302 f.

68) Vgl. dazu Diod. XVI 47: Ol. 107, 3 = 350 v. Chr.

69) Iustin. 27, 1, 9: domestica seditione revocatus (um 243 v. Chr.).

70) Das gilt nicht von der Zusammenstellung und Vermehrung der 'vases historiques', die Charles Lenormant Annali dell' Inst. 1847 p. 348 ss. machte — 'sunt mala plura'.

vorhandene Vasenbild der Art, die Arkesilasschale aus Vulci im Cabinet des médailles zu Paris[71], mag sie nun in Kyrene (Puchstein), mag sie in Kreta (Milchhöfer) gemalt oder aber in Etrurien entstanden sein, entschieden auf die Darstellungen aegyptischer Todtengerichte hin*, also auf fremde Vorbilder, welche befruchtend und anregend die junge Kunst der Hellenen förderten: in wolgelungener genrehafter Auffassung wird Kyrene's König als Monopolist der Silphionerndte geschildert, bei Abwägung und Aufspeicherung der duftigen Pflanze in höchsteigener Person auf seinem Thron gegenwärtig. Der Zeit nach das nächste historische Vasenbild ist dann die vulcentische Kroesosvase[72], welche sich jetzt gleichfalls in Paris (Louvre) befindet. Auf ihr ist in grossartigstem Styl à la Polygnot die hellenische 'Novelle' von des frommen Kroesos Feuertod und wunderbarer Errettung vom Scheiterhaufen in dichterisch-ergreifender Weise zur Darstellung gebracht; die versuchte Selbstopferung[73] des Kroesos, der gleich Sardanapal den Untergang seines Reichs und seines Volks nicht überleben will, kommt dabei unbewusst zum Durchbruch. Auf dem hochgeschichteten brennenden Scheiterhaufen sitzt der lydische König, auf zierlich eingelegtem Thron, reichgekleidet und in der Linken das Skepter, lorberbekränzt wie zu einer Festfeier. Aber obgleich die Flammen schon um alle Scheite und Balken emporzüngeln, obgleich ein geschäftiger Scherge des Kyros, Euthymos ('Wolgemuth'), der gleich einem Opferdiener bekränzt ist und um die Hüften den Mantel geschlungen hat, mit zwei Fackeln[74] den Scheiterhaufen noch überall anzündet und das Feuer schürt, ist Kroesos ruhig und gefasst wie es dem Frommen geziemt und giesst wie beim beginnenden Opfer die Spende aus — 'zum Tode bereit, aber des Beistandes seiner Gottheit unerschütterlich sicher', welche nach griechischer Auffassung den König errettete. [Hier wäre nun chronologisch der Platz für die Feoli'sche, jetzt Würzburger Vase**, wenn deren soeben erst veröffentlichte Deutung auf den Tyrannenmord des Harmodios und Aristogeiton richtig wäre. Dass der Harmodios der Statuengruppe auf dem athenischen Markt die Figur des einen Mörders beeinflusst hat, ist unleugbar; doch scheint mir die Erklärung dieses Vasenbildes und seiner nächsten Repliken vielmehr auf den Mord des Aigisthos zu gehen, wie schon Urlichs anzunehmen geneigt war.] Ungefähr ein Jahrhundert später als die Kroesosdarstellung entstand die wundervolle Kodrosschale[75], jetzt eine Hauptzierde des Museums von Bologna, im Styl etwa des Zeuxis und

71) Abg. zB. Mon. dell' Inst. I 47; Micali storia 97, 1; Inghirami VF. 250; Panofka Bal., 16, 3; Welcker AD. III 34; u. ö.: vgl. Kirchhoff Studien[3] S. 114; Brunn Probleme S. 34 (118); Puchstein Arch. Ztg 1880 S. 185 f. und 1881 S. 217 no. 1; Milchhöfer Anfänge d. K. S. 171 ff.; u. a. m.

*) Ebenso auch Duranty Gaz. des beaux-arts 1883, I (II 27) p. 300 s.

72) Früher Durand no. 421: abg. Mon. dell' Inst. I 54; Welcker AD. III 33; Inghirami VF. 319. Vgl. ausser Welcker a. a. O. S. 481 ff. noch Stein Arch. Ztg 1866 S. 123 f.

73) Vgl. dazu auch Rochette Herc. assyr. p. 271 ss.; Duncker Gesch. des Alterth.[4] IV S. 327 ff.

74) Welcker Jahn Stein u. A. erkennen darin 'Besen oder Wedeln: Weihwedeln': aber Gerhard De Witte Otfr. Müller (cf. Welcker a. a. O. S. 482, 3) erkannten wie mir scheint mit Recht *Fackeln*.

**) Würzb. Catalog III No. 316 (Vulci): abg. und bespr. in der Archäolog. Ztg 1883 Taf. 12 und S. 215 ff (Böhlau); vgl. auch Brunn Bull. del Inst. 1865 pag. 53.

75) Zum Verzeichniss der Litteratur dieser Vase in den Comment. philol. in hon. Mommseni ser. p. 178

Parrhasios und im Geist des vierten Jahrhunderts aufgefasst. Ist der Tod des Kroesos dort episch dargestellt, so hier der Tod des Kodros lyrisch: der letzte König von Athen verabschiedet sich von seinem Vater, ehe er den Opfertod für Athen erleidet. Wie in den Oden Pindar's das Hauptthema durch einen Mythos variiert wird, so wird auch des Kodros Abschied auf der Schale in zwei anderen Abschiedsscenen, die mittelst heroischer Beischriften der Alltäglichkeit entrückt sind, wiederholt; daher dünkt mich auch wahrscheinlicher, dass 'Ainetos', vor dem der gerüstete Kodros steht, nach Auffassung des Vasenmalers als sein Vater gefasst werden muss, nicht aber als ein oder der ihm weissagende Seher zu betrachten sein wird, wie dies von Braun und Anderen bisher geschehen.

Mit der Zeit und dem Auftreten Alexanders mehren sich auch die geschichtlichen Darstellungen auf Vasen, die, bald der früheren Geschichte bald der Gegenwart entnommen, wesentlich persischen Inhalts sind, wie es bei dem überwältigenden Interesse, welches das schnell eroberte und jäh zusammenbrechende Perserreich mit all seiner orientalischen Wunderpracht einflösste, nur allzu natürlich ist. So sehen wir auf einem zierlichen Krug des Museo Gregoriano [76] den 'Grosskönig (*Βασιλευς*)' in seinem Harem: zwei Frauen stehen um ihn herum, beide Königinnen, aber doch nicht von gleichem Range: die eine ist sozusagen die 'Grosskönigin (*βασιλε[ι]ς*)', d. h. eine Königstochter aus dem Geschlecht der Achämeniden und als solche von höherem dem Grosskönig gleichstehendem Range als die andere [77]; daher auch der 'König der Könige' sich ihr zuwendet und sie ihm die grosse [78] Weinamphora darbietet.

Auf der Jagd dagegen zeigt uns den Perserfürsten der athenische Vasenmaler Xenophantos [79]: der Grosskönig — der Maler benennt ihn inschriftlich mit dem geläufigen Königsnamen *Dareios* [80], ohne aber entfernt an einen bestimmten Dareios zu denken — zu Wagen fängt einen Eber ab, während elf andere Perser, einer zu Ross, anderes Wild erlegen, darunter phantastisches Gethier: den adlerköpfigen Greif und jenes Ungeheuer, das auch auf einer Jagdscene in Persepolis vom König getödtet wird, einen geflügelten Leuen mit gewaltigen Hörnern [81]. Zur

Anm. 61, woselbst die Schale sich im obigen Sinne besprochen findet, ist hinzuzufügen: Michaelis Arch. Ztg 1877 S. 76 f; Lugebil Jahrb. für Philol. Suppl. V S. 548 f; Drittes Hall. Winckelmannspr. S. 55 no. 533.

76) Abg. Mus. Greg. II 4, 2; Annali dell' Inst. 1847 Tav. V; vgl. CIGr. 7758.

77) Vgl. dazu Spiegel Eranische Alterthumsk. III S. 676 ff.

78) Cf. dazu Plut. Artox. 6: (*Κῦρος*) *μεγαλογορῶν περὶ αὑτοῦ πολλὰ .... οἶνον δὲ πλείονα πίνειν καὶ φέρειν.*

79) Petersb. Ermitage no. 1790; abg. gut CR. 1866 Taf. 4; vgl. Stephani CR. 1864 S. 75 ff. und 1866 S. 139 ff; Minervini Bull. nap. arch. NS. VII p. 49 ss (Dareios Sohn des Hystaspes); Luynes Bull. arch. de l'Athénaeum franç. 1856 p. 17 s. (mir nicht zugänglich: Dareios Sohn des Artaxerxes Mnemon); Jahn Darst. griech. Dichter S. 703 f; u. a. m.

80) Der Maler hat meiner Meinung nach die beiden Namen *Dareios* und *Abrokomas* verwechselt: neben dem Mann auf dem Wagen, welcher auch durch den grossen hinter seinem Rücken zum Vorschein kommenden Bogen (sic) als König charakterisiert ist (vgl. dazu Anm. 53), sollte *Dareios* heissen, der Reiter über ihm dagegen *Abrokomas*.

81) Vgl. Rawlinson Five great monarch.² III p. 334 oder Schnaase Gesch. d. b. K.² I S. 209 no. 43: hier aber nur *einhörnig*.

Erhöhung des historischen Colorits sind den Jägern theilweise auch persische Namen, soweit sie dem Maler grade zur Verfügung standen, beigeschrieben: *Κυρος Αβροκομας Σεισαμης* und *Ατραμας* (statt *Αρταμας*[82]); mit beneidenswerthem Gleichmuth fügt er die echtgriechischen Namen *Ευρυαλος* und *Κλυτιος* bei.

Die Zertrümmerung des Perserreiches durch Alexander wandte aber den Blick auch wieder zurück auf die ersten Zusammenstösse und Kämpfe zwischen Griechen und Persern, auf all die Schlachten und Siege, welche im Herzen des Hellenenthums gegen die Heerschaaren der Grosskönige errungen worden und es entstand jene wundervolle poetisch-historische Darstellung des ersten Perserzuges gegen Griechenland, wie sie auf der Perservase aus Canosa im Museo Nazionale zu Neapel[83] erhalten ist. Schon lange, ehe noch Brunn darauf aufmerksam gemacht hat, war ich zu der Einsicht gelangt, dass ich bei der Besprechung und Erklärung der Perservase (auf die ich für alle Einzelheiten verweise) irrthümlicherweise dem historischen Pragmatismus mehr als billig angehangen und dass dabei die dichterische Auffassung, welcher der Vasenmaler gefolgt ist, entschieden zu kurz gekommen sei. Nicht pragmatische Geschichte, kein bestimmtes Jahr oder Ereigniss wollte der Künstler darstellen, sondern nur eine freie künstlerische Darstellung geben des *ersten Perserzuges im Grossen und Ganzen*: wie ihn Dareios geplant hat, wie er ihn hat ausführen lassen, wie er misslang und zwar nach griechischer Auffassung misslingen musste — das Alles wollte der Künstler in einem Bilde zusammenfassen und hat es auch in der That zusammengefasst und dargestellt. Das Abhalten von Kriegsberathungen bei den Persern war den Hellenen geläufig: nach Herodot hält Xerxes Rath vor Beginn seines Kriegszuges (VII 8 ss), nach den griechischen Quellen, denen Curtius Rufus (III 19) folgt, Dareios Kodomannos vor der Einleitung zur Schlacht bei Issos. Eine solche Berathung vor dem Zuge welchen Dareios, Hystaspes' Sohn, gegen Hellas aussendet, nimmt auch der Maler an, um durch sie und an ihr uns den ganzen Verlauf des Krieges zu schildern: wir sehen die Zurüstungen d. h. das Herbeischaffen des Geldes zum Feldzuge, die Berathung des Planes vor dem Könige, den Schutz welchen Griechenland bei den Olympiern geniesst und der über den Ausgang des Krieges keinen Augenblick in Zweifel lässt. In Mitten seiner Grossen thront Dareios; hinter ihm steht ein Leibwächter, um ihn sitzen oder stehen sechs Berather: mehr gestattete der Raum nicht. Keiner von diesen Berathern ist bekanntlich durch Inschriften benannt, aber jeder so genau charakterisiert, dass wir jedem wenn nicht einen bestimmten Namen, so doch jedem seinen bestimmten Rang und Stand zuzuweisen vermögen und angeben können, wen der Maler im '*σύλλογος ἐπίκλητος Περσέων τῶν ἀρίστων*' zugegen sich vorstellte. Da ist gegenwärtig und durch das Scepter gekenntzeichnet doch wol der künftige Thronfolger[84] Xerxes, der Sohn der Königstochter und Königin Atossa, oder aber

82) Vgl. dazu *Ἀρτάμας* (Xen. Cyrop. II 1, 5) oder *Ἀρτάμης* (Aesch. Pers. 313).

83) no. 3253: gut abg. und eingehend bespr. Mon. dell' Inst. IX 50 ss. und Annali 1873 p. 20 ss. (Heydemann). Der dortigen Litteratur ist zuzufügen vor Allem Brunn Sitzungsber. der Bayr. Akad. der Wiss. 1881 II S. 103 ff; vgl. auch Eos I S. 492 ff; Gosche Kieler Philologenvers. 1869 S. 68; Schöner Augsb. Allg. Ztg 1876 no. 32 Beilage (werthlos).

84) Vgl. dazu Herod. VII 2–4.

jedenfalls ein dem 'König der Könige' nahstehender 'Unterkönig', wie es deren nach der Inschrift von Behistan mehrere[85] gab. Da sitzt zur Linken des Beschauers ein Vollblutperser, während der Mann in der Tiara neben ihm, mit entblösster Brust und griechischem Himation, irgend ein kleinasiatischer Satrap oder Tyrann ist, von hellenischer Herkunft unter persischer Hoheit: ebenfalls ein hellenisch-persischer Satrap ist auch der weisse Alte in persischem Aermelchiton, zur äussersten Rechten des Beschauers. Ein ganzer Grieche dagegen ist der Mann, welcher dem Grosskönig gegenüber sitzt, etwa einer der vertriebenen Tyrannen (zB. ein Pisistratide), welche, Wiedereinsetzung erhoffend, am Hofe von Persepolis den Beginn des Krieges eifrig schürten; das Armband, das ihn schmückt, ist eine Ehrengabe des Grosskönigs (Anm. 50). Alle hören, ruhig und würdig der Grosskönig, mehr oder weniger lebhaft die Anderen auf die Rede des griechischen Mannes, welcher auf der verhängnissvollen goldenen Plinthos steht[86] und seine Worte mit traurigen Mienen und erhobener Rechte begleitet. Mit Recht betont Brunn, dass dieser Mann, der 'aus der Ferne kommend in die Rathsversammlung tritt', warnt und abredet — aber nicht zu folgen vermag ich, wenn Brunn 'im Namen des Künstlers' die Verpflichtung ablehnt, *hier* einen bestimmten Namen zu geben. Vielmehr glaube ich, dass der Künstler hier an eine ganz bestimmte Persönlichkeit gedacht hat, nicht nur einen beliebigen Warner vorführen konnte, und dünkt auch mich hier *Demaratos von Sparta* dargestellt, wie mir Overbeck in mündlichem Verkehr mittheilte und dann brieflich wie folgt noch einmal in aller Kürze begründet hat: 'Was die Dareiosvase anlangt, muss ich nach Ihrem Schweigen annehmen, dass Sie meiner Ansicht geworden sind. Ich will Ihnen daher auch nur mit wenigen Worten sagen, warum ich glaube, dass der Mann auf dem Plinthos Demarat sein müsse. Eine untergeordnete Person wie ein persischer Bote, den Sie früher angenommen haben, kann er nicht sein, ein solcher gehört auch nicht auf den Plinthos nach dem was uns Aelian von dessen Bedeutung sagt. Grade sein Stehen auf dem Plinthos in Verbindung mit seinem Costüm spricht für Demaratos. Er kam zu Dareios kurz vor dem Beginn des marathonischen Zuges (Herod. VI 70): dass er damals gleich gegen den Zug warnte, sagt Herodot nicht, fortan aber spielt er die Warnerrolle, besonders bei Xerxes (Her. VII 101 ss; 209) und es liegt gewiss nicht fern, ihn in einer historisch-poetischen Composition gleich bei seinem Auftreten am Hofe so reden zu lassen. Dass er aber dem Beschlusse des Königs und der Versammlung *entgegen* redet, das eben wird durch den Plinthos bezeichnet und konnte *einzig und allein* durch diesen bezeichnet werden, so dass wir uns an den Folgen seiner Rede, welche Aelian angiebt, und an der daran geknüpften moralischen Betrachtung nicht zu stossen brauchen, wie dies Brunn thut. Den flüchtigen eben angekommenen Spartaner aber bezeichnet das Costüm, der *πῖλος* (denn er ist ein solcher[87]), die Reisestiefel (keine Anaxyriden), der kurze Chiton, der Stock; dies

85) Spiegel Altpers. Keilinschr.² S. 31 ff.

86) Aelian. Var. Hist. XII 62: *νόμος Περσικός· ἐάν τις μέλλῃ τι τῶν ἀπορρήτων καὶ ἀμφιλόγων συμβουλεύειν βασιλεῖ, ἐπὶ πλίνθου χρυσῆς ἕστηκε. καὶ ἐὰν δόξῃ παραινεῖν τὰ δέοντα, τὴν πλίνθον λαβὼν ὑπὲρ τῆς συμβουλῆς μισθὸν ἀπέρχεται· μαστιγοῦται δὲ ὅμως ὅτι ἀντεῖπε βασιλεῖ. ἀνδρὶ δὲ ἐλευθέρῳ κατά γε τὴν ἐμὴν κρίσιν οὐκ ἀνταξίαν ἀντικρίνειν δεῖ ὑπὲρ τοῦ μισθοῦ τὴν ὕβριν.*

87) Das ist zweifellos richtig und ich hätte darin nie das '*πίλημα πυργωτόν* (Strab. p. 734)' der

zusammen ist nicht nur griechisch, sondern spartanisch; die *βραχεῖα ἀναβολή*, *βακτήριον* und *τρίβων* als *σύμβολον καὶ ἀξίωμα τῆς Σπάρτης*. Auch der Zeitpunkt stimmt genau: alle Vorbereitungen sind getroffen, da tritt der Warner auf. Um seine Warnung dreht sich die Handlung: dass sie eine bereits im Gegensinn entschiedene Sache betrifft, das eben deutet der Plinthos an; wie gerechtfertigt die Warnung war, wissen wir; wird sie gleichwohl verworfen, so geschieht das in der Verblendung; deswegen ist es auch Apate, welche oben Asia zum Auszuge gegen Hellas verlockt. So stehn auch hier die Streifen in innigster Verbindung[1].

So entrollt der Künstler den ersten Perserzug gegen Hellas vor unsern Augen, Geschichte und Dichtung wunderbar mischend, Anfang und Ende in Eins zusammenziehend, Persisches und Hellenisches harmonisch vereinend, den Kern des Geschehenen, von allem Thatsächlichen befreit und doch dem Thatsächlichen entwachsen, verewigend. Die Aeschyleischen Verse, die Brunn anführt, könnten als Motto für die Perservase gelten (Pers. 91 ss):

> Unaufhaltbar, überwältigend ist die Waffenmacht der Perser,
> Doch wenn Trug sinnt die Gottheit, wo noch bleibt Menschen da Rettung?
> (Donner.)

5.

Den besprochenen 'historischen' Vasenbildern, vor Allem der zuletzt besprochenen Perservase, schliesst sich das Original, auf welches die beiden Vasenzeichnungen der beigefügten Tafel zurückgehen, in jeder Beziehung eng an: wir haben hier wie dort geschichtliche Persönlichkeiten und geschichtliche Begebenheiten, haben 'Geschichte' vor uns, aber hier wie dort Geschichte, die im Spiegel der Dichtung aufgefangen ist und vergeistigt zurückstrahlt. Keine bestimmte Schlacht, weder die bei Issos noch die bei Gaugamela, wo sich beidemal die Könige Alexander und Dareios in Person gegenüberstanden und beidemal der Grosskönig vor dem andringenden Alexander die Flucht ergriff, ist zum Vorwurf der Darstellung gemacht, sondern das Gesammtergebniss des Alexanderzuges wird vom Maler verbildlicht, indem er in sagenhaft-dichterischer Weise den Tod des Dareios Kodomannos mit jenen Entscheidungsschlachten räumlich und zeitlich zu *einer* Darstellung verbindet. Wie auch der Tod des letzten Grosskönigs aus dem Hause der Achämeniden durch Verrätherhände in wüster einsamer Gegend in der Phantasie des hellenischen Volkes fortgesponnen, haben wir schon oben gesehen (S. 7); vielleicht dass die Legende noch weiter wob und berichtete, wie Alexander den flüchtigen Grosskönig selbst erreicht, verwundet und getödtet hat! Aber auch ohne solche Sage konnte der Vasenmaler, welcher den Untergang Persiens durch Alexander den Grossen darstellen wollte, dies nur so thun, wie es auf den Vasenbildern uns entgegentritt. Alexander verfolgt den König, welcher in den Schlachten vor ihm herflieht — den

persischen Kopfbedeckung erkennen und mich in folgedessen (zusammen mit dem Aermelchiton) zur Statuierung eines *persischen* Boten verleiten lassen sollen (Annali l. c. p. 29)! Es ist ein *Pilos*, oben mit der Oehse versehen, an der er von der Hand getragen wurde: Millingen Vas. gr. 19; Arch. Ztg 1845 Taf. 28; Neap. Vas. 1872; 2228; u. s. w.

Gegensatz zwischen dem gewaffneten Makedoner zu Ross und dem gewandreichen Perserfürsten auf dem Viergespann bietet ja auch das pompejanische Mosaik — und erreicht ihn mit seiner Waffe zu sicherm Tode. Wir sehen den Untergang des Perserreiches in der eiligen Flucht und dem unvermeidlichen Tode des 'Königs der Könige', wir sehen den Sieg Alexanders und in ihm den Sieg von Hellas in dem widerstandslos verfolgenden Krieger, welcher die tödtliche Lanze gegen den Flüchtling einlegt; mag der Kampf der Heere um Beide herum noch währen, die Könige haben die Sache entschieden — *τετελεσμένος ἦεν ἄεθλος*!

Dass Alexander hier bärtig dargestellt ist, darf nicht Wunder nehmen — haben wir doch keine ikonographische Darstellung und Genauigkeit von den Handwerkern der Keramik weder zu erwarten noch zu verlangen. Wie aber einzelne alte Vasenmaler 'Paris und andere schöne Jugend'[88] nur bärtig sich vorzustellen vermochten*, so war auch der Vasenmaler des dritten Jahrhunderts — ähnlich wie der Künstler der pompejanischen Alexanderschlacht (S. 14) — nicht im Stande, sich einen Anführer und König, einen Krieger und Helden bartlos zu denken. Alexander selbst trug wol diesen Mangel männlicher Stattlichkeit nicht leicht und wusste dem Lysipp vor Allen königlichen Dank, welcher seine Bartlosigkeit unter künstlerischer Betonung schwärmerischen Ausdrucks und feuchten Aufblicks zu bergen wusste, wie es uns der herrliche Marmorkopf aus Alexandrien im British Museum[89] am Schönsten und Eindringlichsten zeigt.

Noch ist einiges zu den Gottheiten zu bemerken, die auf den Tischbein'schen Bruchstücken oberhalb der Schlachtscene erhalten sind. Zeus Athene und Apollon sind ohne Weiteres leicht zu erklären als Griechenlands Hauptgötter und kehren als solche auch auf der Perservase wieder, welche in derselben Zeit und unter demselben geschichtlichen Eindruck entstanden ist, nur dass ihr Maler die ersten Anfänge und die erste Entscheidung des Haders zwischen Hellas und Persien, der Maler der anderen Zeichnung dagegen den letzten für alle Zukunft entscheidenden Zusammenstoss zur historisch-poetischen Darstellung gewählt hat. Hera hat als Gattin des Zeus und Königin des Olymps gutes Recht zur Erscheinung, ganz abgesehen davon, dass sie seit Troja's Zeiten der Asiaten Feindin ist. Auch Hermes bedarf keines besonderen Passes. Die Frau, welche neben Athene auf einem Altar sitzt und mit beiden erhobenen Händen — denn auch ihr linker, von der Schulter an weggebrochener, Arm war gehoben: man würde sonst von ihm am Körper Etwas sehen müssen — eine Tänie hebt d. h. doch wol um ihr Haupt legt, scheint mir sicher als *Hellas* zu deuten zu sein: aber welch ein Unterschied! Auf der Perservase steht Hellas schüchtern und verzagt da, allein dem Schutz der Götter vertrauend gegenüber der königlichen Asia, deren

88) Achilleus: zB. Overb. Sagenkr. XIV 4 (Exekiasvase); XIX 3; 4; 8; XX 2; 3; u. ö. — Paris: zB. Overb. IX 3; 6; 7; u. s. w. — Troilos: Ghd Aus. Vas. 92 (vgl. dazu Welcker AD. V S. 450, 8) — u. a. m.

*) In der älteren christlichen Kunst kommt Analoges vor: der jugendliche Märtyrer Sebastian ist zB. auf dem Mosaik von 680 in S. Pietro ad vincula *bärtig* dargestellt (Beschr. Roms III 2. S. 231) und ebenfalls *bärtig* sogar noch auf dem Sebastianaltar des Hans Baldung Grien v. J. 1507 (früher in Halle: abg. Ztschr. f. b. K. XVIII; vgl. IX S. 156 ff.), während er später immer in strahlender Jugendlichkeit gebildet wird.

89) Abg. Murray Classical Archaeology p. 362 no. 11 (Encycl. Brit.[9] vol. II); Stark Zwei Alexanderk. Taf. 3 (Heidelberger Festschrift 1879).

Reichthum uns vor Augen steht, deren Uebermuth selbst vor einer Führerschaft der Apate nicht zurückschreckt; hier sitzt Hellas vornehm (wie dort Asia) unter den Göttern und legt die Siegertänie um, denn Alexander erreicht eben den flüchtigen Dareios und macht im Grosskönig dem Perserreich des Kyros für immer ein Ende. Der Hellas gegenüber sass eine Gottheit, deren Deutung um so mehr unterbleiben muss, da nicht einmal über das Geschlecht mehr zu entscheiden ist; wenn die beiden Bruchstücke aneinander gehören, was immerhin möglich, so fehlt zwischen dieser sitzenden Figur und Hera noch eine Gottheit, über die aber selbstverständlich auch nicht einmal irgend welche Vermuthung zu machen ist.

Soviel über den Tod des Dareios Kodomannos und den Untergang des Perserreiches auf unteritalischen Vasenbildern, die in ihren letzten Wurzeln sehr wohl zB. mit des Philoxenos 'Alexandri proelium cum Dareo' oder auch mit des Aristeides 'proelium cum Persis' zusammenhängen können, ohne dass wir dies jedoch bei der Lückenhaftigkeit der Ueberlieferung näher zu verfolgen im Stande sind.

6.

Die übrigen Darstellungen auf der ruvesischen Amphora, deren Hauptbild hier zum ersten Mal mitgetheilt wird, sind theilweise schon veröffentlicht worden.

Am Hals des Gefässes, über dem Alexanderbild, ist der Raub der Oreithyia durch Boreas zu sehen: der Windgott, ganz nackt, umfasst die attische Königstochter mit beiden Armen und trägt die entsetzt Sträubende davon; leicht und schön gezeichnete Blumenranken umgeben die Gruppe der beiden Figuren[90]. Dieselbe Anordnung des Raubes der Oreithyia in Mitten von arabeskenartigen Ranken, welche die Gruppe gleichsam wie die Dornhecke das Dornröschen im Märchen ganz umwuchern, wiederholt sich sehr ähnlich auf einer Oenochoe des Louvre[91], welche demselben Jahrhundert angehört wie die Neapeler Vase. Klügmann äussert über die Composition dieser Oenochoe, dass 'das Gewinde den Eindruck eines Gebüsches macht, durch welches Boreas sich seinen Weg bahnt' — ein Gedanke der zwar sehr poetisch aber gewiss nicht richtig ist. Die Vasenmalerei der Diadochenzeit litt ähnlich wie ihre alte Zeit an einem 'horror vacui' und liebte alle Flächen der Gefässe, soweit sie nicht figürlich besetzt waren, mit Ornament dicht zu überspinnen, namentlich die Halsflächen und unterhalb der Henkel; doch auch die Bauchwandungen sind oft nur mit Ornament bedeckt. Das Gewöhnliche, zumal auf den Halsflächen[92], pflegt dann zu sein, dass in Mitten solcher Ornamentfülle, als Mittelpunkt um den sich das Ganze entwickelt, irgend ein Kopf, weitaus meistens ein Frauenkopf, gezeichnet ist; hin und wieder tritt

---

90) Abg. Annali dell' Inst. 1843 Tav. O no. 8; Müller-Wieseler DaK. II 70, 878; vgl. die Litteratur im Neap. Katal. S. 505 Anm. 1.

91) Abg. und bespr. Mon. grecs I no. 3 (1874) pl. 3 und p. 46 ss.; vgl. Klügmann Jenaer Litteraturztg 1876 no. 31 S. 492 f.

92) Vgl. jedoch auch zB. Ghd Apul. Vas. Taf. B, 4; Jatta Vas. n. 1372 (Zeichnung vorliegend) und 1613 (Ghd Tr. Gef. Taf. G); Vase Lojodice (Amphora: frau mit leier, sitzend; Zeichnung vorliegend); u. a. m.

dafür auch eine ganze Figur auf, genrehafte Frauengestalten in Geschmack und Auffassung der Tanagräerinnen[93]; nur vereinzelt sind mythologische Köpfe — am häufigsten Aphrodite[94], welche wie eine Blume von Schmetterlingen so von Eroten umgaukelt wird, und Nike; doch auch Selene Pan u. a. kommen vor[95] — oder gar ganze mythologische Figuren, wie zB. Boreas und Oreithyia, Oedipus vor der Sphinx, Thalia, Jo[96]; öfter findet sich schon Eros oder Eroten. Ueberall aber sind diese Köpfe und Gestalten nur als Mittelpunkt des Ornaments da; niemals ist das Umgekehrte der Fall. und ein innerer Zusammenhang zwischen dem figürlichen Mittelpunkt und dem äusseren Rankenwerk ist weder vorhanden noch je beabsichtigt.

Auf der Rückseite des Halses ist, im Ganzen der Vorderseite entsprechend, ein Kopf in langem Lockenhaar und phrygischer Mütze dargestellt, von zwei verhüllten Frauen umschwebt, welche den 'Schleiertanz' tanzen, und von Blumen- und Rankengewinde dicht umgeben[97]. Mancherlei unmögliche (Lunus Ganymeda) und mögliche Namen (Adonis) sind diesem Kopfe, der öfter auf unteritalischen Vasen wiederkehrt[98], zugelegt; eine Entscheidung ist vorläufig nach meinem Bedünken unmöglich, da er sowol männlich als weiblich sein kann, also sowol ein Adoniskopf als zB. auch ein Amazonenkopf sein könnte.

Dem Alexanderbilde entspricht auf der Rückseite eine bacchische Scene: Dionysos lenkt ein Tigergespann, neben ihm auf dem Wagen steht Ariadne; voran eilen ein Satyr mit Fackel und zwei Bacchai, deren eine das Tympanon rührt, während die andere in letzter Instanz auf die bekannte Bacchantin des Skopas zurückgeht[99]: sie trägt vorwärtseilend in der Rechten einen Hasen und hält in der Linken über dem Kopfe ein Messer. Dem Gespann folgt nicht ohne Beschwerde der dicke Silen, in der Rechten zwei Flöten; eine Bacchantin ist ihm behilflich die Anhöhe emporzusteigen[100], auf welcher das Tigergespann dahinfährt; den Beschluss bildet noch eine Baccha, die wiederum das Tympanon erschallen lässt. Auch diese Darstellung eines bacchischen Triumphzuges hat der Maler der Amphora ebensowenig selbst erfunden als die Alexander-

---

93) ZB. Tischbein Vas. IV 11 = Annali dell' Inst. 1843 Tav. O no. T; Vase Lojodice (Anm. 92); u. a. m.

94) Anders freilich Furtwängler Eros S. 51: 'nur eine Sterbliche'.

95) Selene: Drittes Hall. Progr. S. 55, 211 — Pan: Ghd. Apul. Vasenb. Taf. 2 — Adonis oder Amazone? cf. Anm. 98 — u. A.

96) Oedipus: Annali 1871 Tav. M — Raub der Thalia: Ghd Apul. Vas. Taf. 6 — Jo: Neap. Vas. no. 2922 (Zeichnung vorliegend).

97) Abg. Annali dell' Instituto 1843 Tav. O no. Q; vgl. — ausser der Litteratur im Neap. Katal. S. 506 Anm. 5 — noch Viertes Hall. Progr. S. 5 ff, *A*.

98) Vgl. zB. Neap. Vas. no. 3218; Annali dell' Inst. 1843 Tav. M. no. P und R; u. a. m.

99) Das gilt auch von der Baccha des Neapeler Vasenbildes no. 2013, die aber das Messer in der Rechten nicht über dem Kopf hält, dagegen mit den erhaltenen Reliefrepliken der Skopas'schen Mänade (vgl. Drittes Hall. Progr. S. 75 Anm. 188) die Richtung nach *linkshin* theilt.

100) Vgl. die verwandte Gruppe auf den Pomp. Wandgemälden Helbig no. 1237 u. 1239, wo aber dem Silen ein *Satyr* hilft.

scene. Auf einem Prachtkrater der Sammlung Santangelo[101] wiederholt sich das Bild in den Hauptpunkten — Dionysos und Ariadne fahren auf dem Thiergespann (hier sind es Leoparden) dahin, gefolgt von einem Paniskos und dem Silen, welchem die Baccha die Anhöhe heraufklimmen hilft, während ein Eros voranfliegt und ein Satyr mit Fackeln und Krater voraneilt — so dass unzweifelhaft *eine* gemeinsame Vorlage anzunehmen ist, deren mehr oder weniger freie Copieen uns in den beiden Vasenbildern noch vorliegen.

Ausser diesen vier Einzelbildern läuft noch unterhalb des Schlachtenbildes und der bacchischen Scene ein Figurenstreifen rings um das Gefäss herum mit einer Darstellung idealisierten Alltagslebens, wie es sich auf den Vasen Grossgriechenlands unendlich häufig findet: neun Frauen drei Jünglinge und drei Eroten, bald sitzend bald stehend oder gehend, in Gespräch und Tändelei mit einander, mit Kästen und Schalen, Spiegeln und Fächern, Kränzen und Trauben, Zweigen und Fackeln, Tympanon und Leiter-Instrument in Händen; die eine Maid hat einen Schwan auf dem Schooss.

Dieser Fülle gegenständlich verschiedener Darstellungen gegenüber, welche den Schmuck eines grossen Gefässes bilden, entsteht naturgemäss die Frage, ob der Künstler die Darstellungen gedankenlos aneinandergereiht hat oder ob er sie bedächtig zusammengestellt, ob er auf gut Glück und nach Laune in den Vorrath von Vorlagen hineingriff, nur kürzend und ändernd wie es der Raum seiner Vase forderte und seinem Geschmack zusagte, oder ob er mit Ueberlegung und Absicht grade die Scenen wählte, die im Obigen besprochen wurden. Eine umfassende Untersuchung über die Gedanken bez. Nicht-Gedanken der Vasenmaler bei der Auswahl des figürlichen Schmucks der Gefässe ist noch nicht angestellt. Es unterliegt aber keinem Zweifel, dass theilweise die dargestellten Scenen absolut willkürlich und launenhaft ausgewählt sind; ebenso sicher ist jedoch andererseits, dass die Auswahl öfter mit Absicht getroffen und mit Ueberlegung gemacht ist. Auch der Maler der ruvesischen Amphora mit dem Alexanderbilde *scheint* bei der Auswahl der verschiedenen Darstellungen mit Ueberlegung und Verständniss verfahren zu sein.

Das Hauptbild ist das historische Schlachtenbild mit dem Siege Alexanders des Grossen über Dareios Kodomannos — das ist der Grundton, auf den die übrigen gestimmt scheinen. Die Boreasdarstellung verbildlicht vielleicht die erfolgreiche Schnelle, mit der Alexander ins Perserreich einbrach und den König zu Fall brachte; so schnell und unerwartet wie Boreas von Thrakien her über Attika einstürmte und Oreithyia davontrug, so schnell erschien und siegte auch der makedonische Fürst. Der Festzug des Dionysos in Mitten seines Thiasos dagegen ist gewählt, weil der Gott Indien erobernd dem Alexander gleichsam die Wege gezeigt und der Sohn Philipp's allein Kriegszüge aufzuweisen hatte, die den Thaten des Bacchos gleichkamen[102]; deshalb stellt zB. Protogenes auf seinem Bilde Alexander mit Pan, dem Feldherrn des Bacchos

101) no. 687: abg. R. Rochette Choix de peint. de Pomp. p. 27 no. III (der p. 36 schon auf die Gemeinsamkeit beider Vasenbilder aufmerksam gemacht hat).

102) Vgl. zB. Arrian VI 28, 2 und VII 10, 6; u. a. m.

in Indien, vergleichend zusammen (Plin. 35. 106). Dass die ursprüngliche Vorlage direct '*τὴν ἐξ Ἰνδῶν κάθοδον Διονύσου*' dargestellt hat oder darstellen wollte, glaube ich allerdings durchaus nicht: die Anwesenheit der Ariadne[103], besonders aber der Eros auf der Copie Santangelo zwingt vielmehr an den Hochzeitszug des Gottes zu denken; aber der Maler unserer Vase liess den Eros fort, verminderte dadurch das Hochzeitliche der Scene und behielt im Uebrigen die Darstellung der Vorlage bei, die den Besieger Indiens in feierlichem triumphähnlichem Aufzuge vorführt — es genügte, als Gegenstück zum Welteroberer Alexander den mit seinem Thiasos die Welt durchziehenden Dionysos darzustellen. Den Bildern der Göttersage und der Geschichte reiht sich die Scene ewig wiederkehrenden Alltagslebens an: in seine behagliche Breite und seine eingehende Schilderung verläuft und klingt die Aufregung aus, die jene Darstellungen von Welteroberungen hervorbringen. Dünkt mich so ein durchgehender rother Faden bemerkbar bei der Auswahl dieser verschiedenen Darstellungen auf der Amphora no. 3220 des neapeler Museums, so vermag ich dagegen nicht anzugeben, was den Vasenmaler zur Wahl des von den Frauen umtanzten Adonis- oder Amazonenkopfes veranlasst haben könnte — dieser Mittelpunkt des Rankenwerks auf dem Halse des Gefässes scheint ohne jede weitere Absicht und Ueberlegung angebracht.

---

103) Auf den Sarkophagdarstellungen des indischen Triumphes fehlt Ariadne stets neben dem auf dem Wagen stehenden 'Dionysos Thriambos': vgl. die Aufzählung bei Stephani CR. 1867 p. 161 Anm. 2 (und dazu Matz-Duhn Ant. Bildw. Roms II no. 2272 ff); die Besprechung bei Petersen Annali dell' Inst. 1863 p. 372 ss.

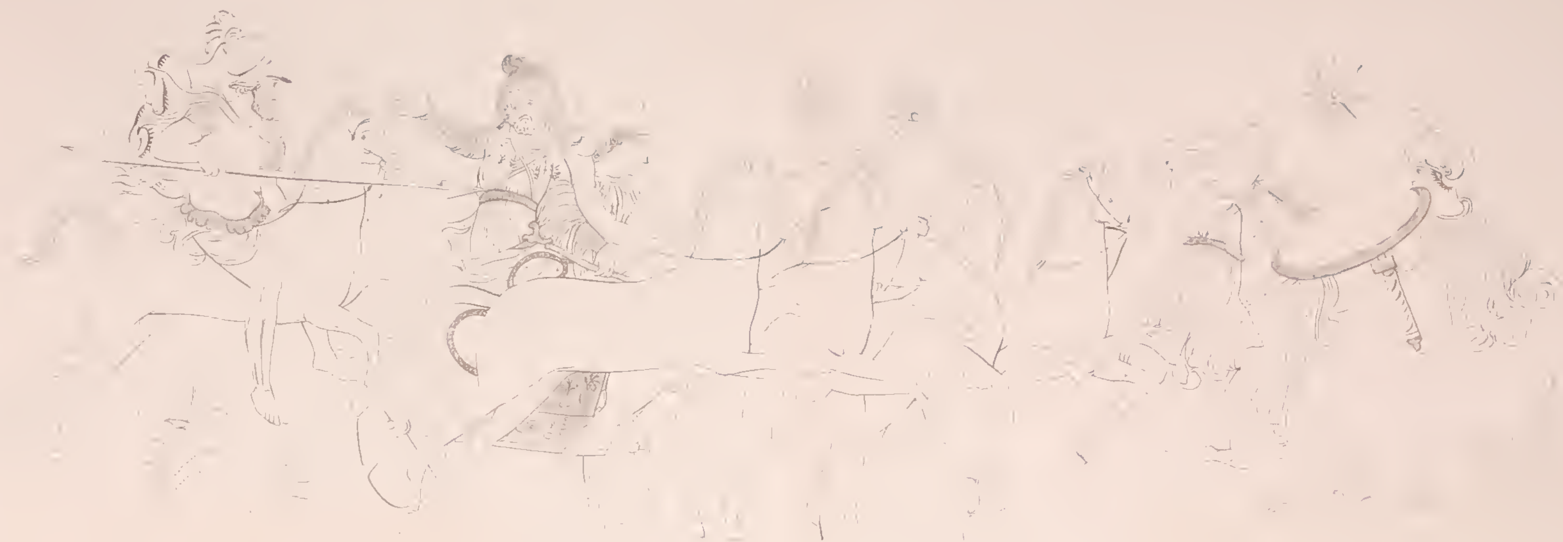
Zu den Holzschnitten (Anm. 56).

Seite 3. Tetradrachme (Berlin) Alexanders des Grossen: idealisiertes Porträt des Königs als Herakles und thronender Zeus. Geprägt in Makedonien in den letzten Jahren von Alexanders Regierung.

Seite 26. Tetradrachme (Paris) Alexanders des Grossen: idealisiertes Porträt des Königs als Zeus Ammon und Athene Promachos. Geprägt in Aegypten bald nach dem Tode Alexanders und vor 306; vgl. Friedländer Wien. Numism. Ztschr. III S. 73.



Halle, Druck von E. Karras.







NEUNTES

HALLISCHES WINCKELMANNSPROGRAMM.

VASE CAPUTI

MIT THEATERDARSTELLUNGEN

VON

HEINRICH HEYDEMANN.

MIT ZWEI TAFELN UND ZWEI HOLZSCHNITTEN.

HALLE.

MAX NIEMEYER.

1884.

NEUNTES

HALLISCHES WINCKELMANNSPROGRAMM.

VASE CAPUTI

MIT THEATERDARSTELLUNGEN

VON

HEINRICH HEYDEMANN.

MIT ZWEI TAFELN UND ZWEI HOLZSCHNITTEN.

HALLE.
MAX NIEMEYER.
1884.



ὦ σοφώτατοι θεαταὶ δεῦρο τὸν νοῦν πρόσχετε!

Durch Giovanni Jatta's, meines bewährten Freundes, Eifer und Theilnahme bin ich im Stande, hier zum ersten Mal die beiden anziehenden Bilder eines Kraters zu veröffentlichen, welcher in Ruvo bei Ausgrabungen, die Herr Francesco Caputi, Besitzer der wolbekannten Vasensammlung*), Ende April 1883 daselbst 'nella contrada detta l'Arena' machte, gefunden wurde und die Sammlung des glücklichen Finders um ein kostbares altes Kunstwerk vermehrt hat.

Das Gefäss, von trefflichster Erhaltung und 0,33 Höhe, ist ein sog. Vaso a campana; der figürliche Schmuck, auf den beifolgenden Tafeln in Originalgrösse mitgetheilt, ist rothfarbig und von grosser Vollendung; hier und da ist weisse Deckfarbe — zB. bei den Haaren des Philotimides und den verschiedenen Kuchen auf Tafel I — zur Anwendung gebracht. Eine Beschreibung der Darstellungen, welche der Zeichnung nach etwa um 300 vor unserer Zeitrechnung (um Ol. 120) entstanden sein werden, ist von Giov. Jatta in den Notizie degli scavi di antichità Anno 1883 p. 379 s. gegeben.

Wenn ich Giovannni Jatta für die bereitwillig übernommene Vermittlung grossen Dank schulde und denselben hiermit öffentlich erstatte, so gebührt grösserer Dank Herrn Francesco Caputi für die gütige Erlaubniss der Veröffentlichung der Vasenbilder, der grösste jedoch meinem jungen Freunde Giulio Jatta, der sich der Mühe unterzogen hat, die Durchzeichnungen anzufertigen und dadurch die Veröffentlichung der beiden schönen Vasendarstellungen zu Ehren Winckelmann's zu ermöglichen.

---

*) Katalog von Giov. Jatta (Napoli 1877); vgl. dazu Bull. dell' Inst. 1878 p. 60 ss.

TAFEL I.

Das eine Bild des ruvesischen Kraters zeigt eine Komödienscene.

Auf einem von drei Seulen gestützten Logeion finden sich drei inschriftlich bezeichnete Figuren, innerhalb eines Zimmers, dessen Thür halbgeöffnet und an dessen einer Wand eine dickbauchige Oenochoe aufgehängt ist; in der Mitte steht ein länglicher niedriger Speisetisch. Auf demselben hat wahrscheinlich die grosse Schüssel mit Kuchen und Früchten gestanden, welche Philotimides (*Φιλοτιμίδης*) und Charis (*Χαρις*), gegenüberstehend, mit ihren linken Händen gefasst halten, während sie mit den Rechten je einen essbaren Gegenstand von derselben ergriffen haben und ihn sich gegenseitig zeigen sowie abmessen. Hinter der Frau steht der Sklave Xanthias (*Ξανθιας*): derselbe hat sich abgewandt und versteckt, indem er nach dem Paar umschaut, heimlich in die Brustfalten seiner Exomis einen grossen Kuchen, den er von der Schüssel zweifelsohne eben gestohlen hat.

Nach Jatta wäre der Gegenstand in der Rechten des Philotimides 'forse una vitta di lana', was ich nicht zu billigen vermag: der Gegenstand muss *essbar* sein, soll die Pointe der Scene, die abwägende Essgier des Paares, das doch durch Xanthias betrogen wird, nicht völlig verdorben werden. Ich werde wol nicht fehlgehen, wenn ich darin vielmehr eine *Feigenschnur* erkenne. Feigen wurden im Alterthum grade wie noch heute entweder einfach aufeinandergepackt oder auf Schnüre aufgezogen: Jenes zeigt das Grabdenkmal eines C. Ficarius in Verona, der als 'sprechendes Wappen' Feigen abwägt[1]; auf Dieses weisen zB. Alexis der Komödiendichter, welcher von '*σύκων κυλιστὸς στέφανος*' spricht[2], und Varro[3] in seinem landwirthschaftlichen Buch hin[4]. Der übrige Inhalt der Schüssel besteht aus Kuchen oder Gebäck von mannigfacher Form und mit weissem Zuckerbeguss: der hohe spitze Gegenstand ist wol eine *πυραμίς*[5], das breite grosse Gebäck sicher ein Brod[6]. Die anderen Gebäcke sind von verschiedenster Form — das eine rund oder kugelrund, ein zweites länglich oder eiförmig; der Kuchen, den Xanthias ent-

---

1) Abg. und besprochen Maffei Mus. Ver. 139,1 = Jahn Ber. dSGdW. 1861 Taf. X 3 S. 368; die Inschrift auch CILat. V 3608 (die dortige Polemik gegen Jahn's Deutung scheint mir ungerechtfertigt).

2) Athen. 678 E (*ἐν Ἀγωνίδι ἢ Ἱππίσκῳ*).

3) De re rust. I 41, 4: . . . resticulas per ficus quas edimus perserunt et eas cum inaruerunt complicant ac quo volunt mittunt.

4) In der Stelle des Aristophanes Ritter 755: (*ὁ δῆμος*) *κέχηνεν ὥσπερ ἐμποδίζων ἰσχάδας* möchte Th. Kock durch Aenderung des — uns ebenso wie den alten Erklärern ganz — unverständlichen *ἐμποδίζων* in *ἐμβροχίζων* ein Auffädeln der Feigen herstellen; mir scheint Droysens Uebersetzung: 'dann sperrt er das Maul so auf, als sollten gebratne Tauben hinein ihm ziehn' den richtigen Sinn anzudeuten, ohne dass freilich *ἐμποδίζων* damit erklärt oder zu vereinen wäre — sollte ursprünglich etwa *ἐμπυκάζων* oder *ἐμβιβάζων* dagestanden haben?

5) Athen. 647 c und 642 f.

6) Vgl. dazu Jahn Handw. und Handelsverk. auf Wandgem. S. 276 ff (Bd. V der Abhandl. dSGdW).

wendet hat, ist herzförmig; derjenige[7], den Charis in der Rechten hält, hat die Form einer Bohne — und im Einzelnen nicht mehr zu benennen: insgesamt könnte man sie ihres *weissen* Begusses wegen etwa als *πηνία* bezeichnen, wie einige Kuchen benannt wurden: *λευκὰ δ' ἦν τὴν χρόαν* (Poll. VI 79). So enthält die Schüssel also Feigen Brod Kuchen und Naschwerk — das ist Alles was dem Gaumen und Magen eines Griechen wünschenswerth und leckerhaft war, dessen Karion freilich, im Plutos des Aristophanes, scherzend überdrüssig zu sein behauptet (189 ss.), ein Vers des Theopompos dagegen zusammenfasst:

μᾶζαι πλακοῦντες ἰσχάδες Τιθράσιοι (Athen. 652 f.)

und wir begreifen leicht, wie Philotimides sowol als Charis darnach lüstern begehren und sich jedes Stück zu missgönnen scheinen, Xanthias aber über seinen Raub höchlichst vergnügt ist.

Zu den drei Figuren der Komödienscene — deren Kostüm, bestehend aus Masken Polstern Aermel-Anaxyriden Phallen und Gewändern, das allgewöhnliche und allbekannte komische ist — mag im Einzelnen noch das Folgende zu bemerken sein.

Dem Philotimides, dessen Name[8] vorläufig ein *ἅπαξ εἰρημένον* ist, gibt die Zeichnung vor Allem deutlich breitgeschlagene Ohren; ausserdem hat er weisse Haare, ist also ein Greis. Unter den Masken der Gerontes der neuen Komödie hat nach Pollux der *ἕτερος* (oder *δεύτερος*) *πάππος* 'Athletenohren', auch den heftigen Gesichtsausdruck, den Philotimides hat, und den langen Bart: *ὁ δὲ ἕτερος πάππος . . . ἐντονώτερος τὸ βλέμμα καὶ λυπηρὸς . . . εὐγένειος . . . ὠτοκαταξίας* (IV 144). Dieselben Ohren werden auch bei dem jugendlichen vielgeohrfeigten Parasiten erwähnt (IV 148: *τῷ δὲ παρασίτῳ μᾶλλον κατέαγε τὰ ὦτα*; vgl. Plaut. Capt. I 1, 20); es könnte also Philotimides ein alter Parasit sein. Da aber — ich begnüge mich auf das '*σκυτίον καθειμένον ἐρυθρὸν ἐξ ἄκρου παχύ*' hinzuweisen — die Darstellung der alten Komödie angehört, deren '*πρόσωπα ὡς τὸ πολὺ τοῖς προσώποις ὧν ἐκωμῴδουν ἀπεικάζετο ἢ ἐπὶ τὸ γελοιότερον ἐσχημάτιστο* (Poll. IV 143)', so dachte der Maler vielleicht an einen Alten, welcher, in seiner Jugend viel in den Gymnasien herumgetummelt und der Athletik ergeben[9], rund- und breitgeschlagene Ohrmuscheln als Andenken ins Alter mithinübergenommen hat: er, der früher um den Siegespreis in öffentlichen Agonen gerungen haben mag, erwischt auch jetzt im Esstournier mit der Frau den ersten Preis, die volle Feigenschnur! Vortrefflich ist durch das Vorstrecken des Bauches, das Zwischen-die-Schultern-ziehen des Kopfes, das Blicken von untenauf die begehrliche Freude des verschmitzten Alten zum Ausdruck gebracht.

Frau 'Anmuth' entspricht, nach den Begriffen der Komödie, in ihrer äusseren Erscheinung völlig ihrem Namen, welcher bis jetzt bei sterblichen Frauen in der Zeit griechischer Selbst-

7) An eine Frucht zu denken, wie Jatta es für nicht unmöglich hält ('un frutto od una pasta'), dünkt mich kaum richtig, höchstens könnte man an eine Gurke denken, wogegen aber die weisse Farbe spricht.

8) Vgl. dazu die analogen Namen *Θεοτιμίδης Ἐχετιμίδης Ἰσοτιμίδης Χαριτιμίδης*, die aus Schriftstellern oder Inschriften bekannt sind.

9) Vgl. dazu den Philosophen Lykon, welcher *γυμναστικώτατος ἐγένετο . . . ὠτοθλαδίας καὶ ἐμπινὴς ἄν* (Diog. Laert. V 67); u. a. m. bei Krause Gymn. und Agonist. S. 516 ff.

ständigkeit[10] noch nicht vorgekommen zu sein scheint, während zB. Ἐπίχαρις[11] sich schon gefunden hat. Die Runzeln auf Stirn und Wangen sowie die sog. Krähenfüsse an den äusseren Augenwinkeln charakterisieren die alte Frau; von den Masken der neuen Komödie stimmt diejenige der ‚γραῦς παχεῖα' mit der Maske der Charis: ἡ δὲ παχεῖα γραῦς παχείας ἔχει τὰς ῥυτίδας ἐν εὐσαρκίᾳ καὶ ταινίδιον τὰς τρίχας περιλαμβάνον (Poll. IV 151). Charis hat den zahnlosen Mund weit geöffnet um den von der Schüssel genommenen Kuchen sofort zu verspeisen. Der lange feinfaltige Chiton und der weite Mantel, der zugleich das Hinterhaupt verhüllt, geben ihr ein gewisses vornehmes Aussehn; unter dem Gewande trägt sie der aut- und umgelegten Polster wegen — diese haben wir auch bei ihr vorauszusetzen (vgl. zB. die Frau in der Komödienscene Mon. dell' Inst. VI 35, 1), wenngleich sie nirgends augenscheinlich hervortreten — ganz wie die Männer Aermel-Anaxyrides, deren Aermelschluss und Aermelfalten deutlich angegeben sind.

Der Diener, der den häufig vorkommenden Sklavennamen[12] Xanthias führt, trägt über den Aermel-Anaxyrides die handwerkliche Exomis, wie das auch zB. bei dem Xanthias der bekannten Cheironvase im British Museum (no. 1297) der Fall ist, mit welchem er auch dieselbe Maske gemein hat: kahlköpfig mit schwarzem Haarrest auf den Seiten, schwarzer Bart, schielende Augen, runzelige Stirn. Unter den Sklavenmasken, die Pollux erwähnt und beschreibt, passt auf den Xanthias unserer Vase mit den sorgsam beiderseits aufgekämmten Haarsträhnen am meisten der ‚θεράπων τέττιξ', welcher ist φαλακρὸς μέλας, δύο ἢ τρία βοστρύχια μέλανα ἐπικείμενος, καὶ ὅμοια ἐν τῷ γενείῳ, διάστροφος τὴν ὄψιν (IV 149); doch ist auch der θεράπων οὖλος kahlköpfig und schielend, aber roth an Haar und Hautfarbe (Poll. IV 149: ὁ δὲ οὖλος θεράπων δηλοῖ μὲν τὰς τρίχας, εἰσὶ δὲ πυρραὶ ὥσπερ καὶ τὸ χρῶμα· καὶ ἀναφαλαντίας ἐστὶ καὶ διάστροφος τὴν ὄψιν). Die Pfiffigkeit des geriebenen Gesellen und die verhaltene Freudigkeit über sein Gelingen ist wundervoll wiedergegeben — wenn er reden könnte, würde er den Ausruf des Wursthändlers bei Aristophanes wiederholen:

τὸ μὲν νόημα τῆς θεοῦ, τὸ δὲ κλέμμ' ἐμόν (Ritt. 1203).

Der von Seulen getragene Bühnenraum sowie die Zimmerscene kehren fast genau wieder auf der Komödienvase des Asteas, die jetzt im Berliner Museum ist[13], nur dass dort eine Kline, hier ein Tisch die Ausstattung der Stube bildet.

Nachdem wir das Bekannte sowie die Besonderheiten der neuen Komödiendarstellung Caputi festgestellt haben, ist die Frage zu beantworten, ob wir die Scene einer bestimmten Komödie zu erkennen haben oder ob es nur eine im Geist der Komödie aufgefasste und in ihr Gewand gekleidete Darstellung ist. Das Erstere könnte natürlich sehr wol der Fall sein — doch

10) Dagegen findet sich Χάρις auf Inschriften *römischer* Zeit öfter: zB. CIGr. 3148; 3783 und CIAtt. III 1732; 2188; u. a. m. Ebenso Χαρίτιον: zB. CIGr. 2311; 3394; 3395; u. a.

11) So auf einer gleichzeitigen Vase aus Canosa in der Sammlung Santang. no. 311; u. a. m.

12) Vgl. Aeschin. II 157: ὁ τοὺς Καρίωνας καὶ Ξανθίας ὑποκρινόμενος κτλ.

13) Abgebildet zB. Wieseler Theatergeb. IX 15; u. ö. Zu den Inschriften vgl. Weil Arch. Zeit. 1879 S. 184; Klein Vas. Meistersign. S. 84 no. 2.

sind wir trotz den zahllosen Resten, die uns von den Komödien des griechischen Alterthums geblieben sind, nicht im Stande es nachzuweisen und zu belegen; selbst die seltenen beigeschriebenen Namen — der Allerweltssklavenname Xanthias kommt dabei allerdings wenig oder gar nicht in Betracht — gewähren keinen Anhaltspunkt: dieselben könnten ja einem bestimmten Stück entnommen sein, ebensowol aber können sie und, nach zahllosen Analogieen zu urtheilen, werden sie in der That vom Vasenmaler frei gewählt und hinzugefügt sein, nur um die Individualität der Figuren auf das Wirksamste zu heben. Wahrscheinlicher dünkt mich daher, dass die Darstellung nur im Sinn und unter dem Einfluss der Komödie erfunden ist. Eine grosse Rolle spielte im Reich der komischen Muse der gute Appetit der Menschheit, wie die übergrosse Zahl von Stellen und Versen bezeugt, die uns — nicht nur bei Athenaeos, in dessen Kram ja grade derartige Erwähnungen passten — erhalten sind und die alles nur irgend Essbare, was Erde Himmel oder Wasser darbieten, erwähnen oder besprechen, preisen oder tadeln. Ein nicht minder beliebtes Thema ist die Schlauheit der Sklaven[14], womit sie auf Kosten der Freien die Gebundenheit ihres Daseins zu vergelten verstanden. Bei Sklaven findet sich gewöhnlich Beides vereinigt, grosse Esslust und grosse Schlauheit: ich erinnere nur zB. an den 'Herakleioxanthias' in den Fröschen des Aristophanes[15] oder an des Chremylos Sklaven im erhaltenen Plutos desselben Dichters, welcher im Tempel des Asklepios dem alten Mütterchen den Topf mit Grütze wegstibitzt (v. 672 ff.). Beides, Esslust und Pfiffigkeit, sind auch die Leitmotive, welche der Maler der Vase Caputi seiner Zeichnung zu Grunde gelegt und zu treffender Darstellung gebracht hat. Essgier ist die Triebfeder bei Philotimides und Charis, Durchtriebenheit neben dem Grundsatz '*γαστρὸς οὐδὲν ἥδιον*'[16] die Triebfeder bei Xanthias: während jene Beiden den Inhalt der vollen Schüssel gegenseitig abwägen und verspeisen werden, hat der Sklave sich ein Stück Kuchen heimlich zuzuwenden verstanden und freut sich seines leckeren Raubes.

Unter den erhaltenen komischen Darstellungen auf Vasen ist mir nur eine bekannt, welche einen verwandten Vorwurf behandelt: sie findet sich auf einem Krater[17] in Berlin, der gleichfalls aus Ruvo stammt. Ein Mann hat sich einen grossen Kuchen (mit einer Figur aus weissem Zuckerguss) und eine Spitzamphora zugeeignet und flüchtet vergnüglichst mit seiner Beute vor einer Frau, die ihm nachsetzt und das Geraubte abjagen will. Als sie ihm nahegekommen und er wie es scheint nicht mehr auszuweichen vermag, hält er ihr die Amphora (welche doch wol Wein enthielt und noch enthalten mag) als Abschlag hin, während er den Kuchen zum Munde führt um ihn zu verspeisen: ein Stück des Kuchens hat er schon verzehrt. Ob Beide Freie sind oder dem Sklavenstande angehören, oder etwa nur er ein Sklave, sie die Herrin des Hauses ist,

14) Vgl. dazu Aristoph. Frieden 744 (*οἱ δοῦλοι οἱ ἐξαπατῶντες*) und Ovid. Amores I 15, 17 (dum fallax servus durus pater improba lena vivent et meretrix blanda, Menandros erit) oder Apul. Florid. III 16 (servulus callidus); u. a. m.

15) Vgl. besonders v. 503 ff.

16) Aus einem längeren Bruchstück des Sotion bei Athen. 336 e f.

17) Berl. Mus. no. 1950: abg. und bespr. Arch. Ztg 1849 Taf. IV 1 S. 33 (Panofka) und S. 87 (Welcker); Annali dell' Inst. 1853 Tav. AB, 5 p. 38 (Wieseler). Vgl. ausserdem Osann Ztschr. für Alterthumw. 1850 S. 216.

lässt sich nicht bestimmen. Die beiden Figuren haben vom komischen Kostüm nur die Masken und er den Phallos; die Arme und Beine sind hier aus künstlerischen Rücksichten, um ihre Magerkeit zu zeigen, ohne die Polster und Anaxyrides der Bühne gezeichnet.

TAFEL II.

Auch auf der anderen Seite der Vase Caputi findet sich eine Darstellung, welche unter dem Einfluss des Theaters und zwar unter dem Einfluss des Satyrspiels, dieses ungezogenen Lieblings der tragischen Muse. entstanden ist.

Dargestellt ist das Abenteuer des Herakles bei dem erdtragenden Atlas. Alkmene's Sohn, ganz in Vorderansicht, in jugendlichster Auffassung, das Löwenfell um den Hals geknüpft, steht, hochemporgerichtet und riesig, auf einer steinigen Erhöhung und trägt auf dem Nacken und mit ausgestreckten Händen die Erdscheibe, von der nur ein Segment gezeichnet ist; das vorgebeugte runzelvolle Antlitz verräth die lastende Bürde, welche er trägt —

κίον᾽ οὐρανοῦ τε καὶ χθονὸς ὤμοις ἐρείδων, ἄχθος οὐκ εὐάγκαλον (Aesch. Prom. 351).

Jederseits vom Heros sehen wir einen bärtigen Satyr: beide haben Waffenstücke des Herakles ergriffen, der eine die Keule, der andere den Köcher an dem der Bogen angebunden ist, und entfernen sich damit. Wenigstens der Keulenräuber eilt davon, den Kopf zum Herakles umwendend und ihm mit der erhobenen Rechten höhnisch[18] zuwinkend. Der andere Satyr dagegen ist auf Herakles *zueilend* und ihm in den beiden vorgestreckten Händen Köcher und Bogen hinhaltend dargestellt, als ob er die Waffen höhnend nur zeige und anböte — dass er sich mit ihnen gleichfalls entfernen wird, entnimmt der Beschauer einzig aus dem Vergleich mit dem anderen Satyr. Dies ist entschieden ein Fehler oder doch eine Nachlässigkeit in der Composition, welche, bei der Sicherheit und dem Verständniss, welche der Maler im Uebrigen bekundet, sich vielleicht dadurch am leichtesten erklärt, dass auf der Vorlage, die der Maler der Vase Caputi benutzte, mehr als zwei Satyrn dargestellt waren und zwar der Köchersatyr (ebenso wie der Keulensatyr) sich auf der Seite *rechts* vom Beschauer befand d. h. vom Herakles ohne umzusehen mit seiner Beute sich entfernte, der Maler aber, dem der Raum des Kraters jederseits nur einen Satyr erlaubte, aus Flüchtigkeit oder Versehen diesen Satyr *links* vom Beschauer zeichnete d. h. scheinbar auf Herakles zulaufend und den Köcher zeigend.

Herakles, auf dem Weg zu den Hesperiden bei Atlas vorsprechend und weilend, ist auf Vasen[19]

---

18) Cf. Petron. 57: cum omnia *sublatis manibus* eluderet etc.

19) Mir sind die folgenden Vasenbilder mit *Herakles und Atlas* bekannt:

A. Neap. Vasens. no. 3255 (Ruvo): abg. zB. Gerhard Akad. Abh. Taf. 2; Creuzer Symb. III 1 Taf. 10, 43; vgl. Ghd ebd. S. 16 ff.

B. Berl. Vasens. no. 1841 (Ruvo): abg. Ghd Akad. Abh. Taf. 19; Müller-Wieseler DaK. II 64, 828; vgl. Ghd ebd. I S. 68, 9 und S. 219 ff.

wie auf andern Kunstwerken[20] öfter dargestellt gewesen, doch kenne ich ausser der Vase Caputi und der olympischen Metope (*b*) sowie auf geschnittenen Steinen (*f g*) nur noch ein Monument, auf dem Herakles gleichfalls die Erde trägt: es ist dies ein seit langer Zeit bekanntes Gefäss (*D*), das sich jetzt im British Museum findet und leider nicht frei von Uebermalung ist. Hier steht auf der einen Seite Herakles, auf dem Kopf den Löwenrachen, fast erdrückt von der grossen Last des Himmelsgewölbes, das auf seinem Nacken liegt; neben ihm eine Frau, welche schwerlich mit Recht als Hera[21] zu bezeichnen ist, wol vielmehr die Gattin des Atlas sein wird, besorgt die Rechte vorstreckend und den Helden ermunternd. Die andere Seite des Gefässes zeigt den Apfelbaum, von dem hier zweiköpfigen Ladon umringelt, mit welchem sich einerseits eine Hesperide, andererseits Atlas der für Herakles die Aepfel pflücken wird, zu schaffen machen.

Auch die Satyrn[22] als Räuber der Heracleswaffen kommen schon auf anderen Monumenten

C. Amphora aus Chiusi: abg. Noël des Vergers Étrurie pl. 4; vgl. Brunn Sitzungsber. der Münch. Akad. 1881 II S. 109 ff.

D. Brit. Mus. no. 865 (Unteritalien): abg. Passeri Pict. etr. 249; Hancarville Ant. III 94 = III 68 (David); Inghirami Mon. etr. V 17; Ghd Akad. Abh. Taf. 20, 4—6; vgl. die Beschreibung im englischen Catalog und Ghd ebd. I S. 58, 1; Heydemann Humorist. Vasenb. S. 6, B.

E. Mus. du Louvre = Campana XI 15 (Nola): abg. Annali dell' Inst. 1859 tav. GH; vgl. Petersen Annali l. c. p. 297 ss; Ghd. Akad. Abh. I S. 62, 4.

20) Andere Kunstwerke mit *Herakles und Atlas* sind:

a) Relief am Kypseloskasten: Paus. V 18, 4.

b) Metope am olympischen Zeustempel (Paus. V 10, 9): abg. Arch. Mitth. I 11; Bötticher Olympia S. 285; und öfter.

c) Bild an der Schranke des Zeuskolosses in Olympia: Paus. V 11, 5. 6. Zur Anordnung vgl. Murray Arch. Mitth. Athen VII S. 274 ff; Bötticher Olympia S. 301 (der mir Recht zu haben scheint).

d) Philostr. Im. II 20.

e) Etr. Spiegel im Museo Gregoriano (I 36, 2): abg. und bespr. auch Gerhard 137; Müller-Wieseler DaK. II 64, 827; u. ö.

f) Karneol Stosch (Winckelmann II 1765 = Tölken IV 90): abg. und bespr. Ghd Akad. Abh. Taf. IV 5 und I S. 53, *d* 2.

g) Karneol Orléans in Petersburg: abg. Descr. I 35 = Lippert (1767) I 588.

h) Geschnittener Onyx: abg. Gerhard Akad. Abh. Taf. IV 4 = Müller-Wieseler II 64, 826; vgl. auch Friederichs Arch. Ztg 1854 S. 255 f. Ist die gelagerte Figur aber wirklich Herakles?

21) Dazu verleitet die Erklärer wol am meisten die hohe Stephane, welche die Figur auf den Abbildungen trägt; aber 'her head and right arm have been retouched', und selbst wenn der Kopfputz antik ist, widerspricht meines Erachtens die Handbewegung der Deutung auf Hera.

22) Es sind die folgenden Vasenbilder:

A. Hydria des Mus. Gregoriano (II 13, 1): abg. und bespr. auch Millingen Peint. de Vas. 35 p. 55 ss; Philologus 27 Taf. II 2 S. 18.

B. Skyphos des Musée du Louvre, früher Campana XI 85 (Nola): abg. Philol. 27 Taf. II 1 S. 17. — Die vier Satyrn haben Keule — Wehrgehenk (τελαμών sic; Jahn: 'einen nicht ganz deutlichen Gegenstand, vielleicht den Köcher') — Bogen — Schwert geraubt.

C. Vase Hamilton (Unteritalien): abg. Tischbein III 37 (I 53); Millin Gal. myth. 120, 471; Philol. 27 Taf. II 4.

vor[23]; Otto Jahn, dessen ordnenden Händen man überall und stets mit Freude im Gebiete der Archäologie begegnet, hat auch sie zusammengestellt und ihre Abhängigkeit vom Satyrdrama dargethan (Ber. dSGdW. 1847 S. 294 und Philologus 27 S. 17 ff). Die Satyrn — *παῖδες κρατίστου πατρὸς ἐξωλέστατοι,* redet sie Silen[24] einmal an — haben dem schlafenden Heros die Waffen stibitzt und stieben entsetzt auseinander, wie die Tauben vor dem Habicht, als er erwacht und sich reckt (*A B*); ein ander Mal ist Herakles schon aufgesprungen und setzt dem Satyrräuber nach (*C*).

Neu aber ist auf der Vase Caputi die bisher unbekannte Vereinigung der beiden Sagen vom erdballtragenden Herakles und von den Satyrn die seine Waffen stehlen — eine 'contaminatio', welche an das nicht seltene gleiche Verfahren der römischen Lustspieldichter erinnert. Während die Satyrn sonst dem schlafenden oder ausruhenden Helden die Waffen nehmen, benutzen sie hier zu dem Diebstahl die Zeit, während welcher Herakles die Erde trägt: ruhig muss der Heros zusehen und die Taugenichtse schalten lassen! Vielleicht haben wir diesen Waffendiebstahl der Satyrn noch (und schon) einmal mit einer anderen Begebenheit — falls ich richtig sehe — im Leben des Herakles 'contaminiert'! Unter den Vasen, welche die Apotheose des Herakles vorführen und zuletzt eingehend von Ghirardini[25] behandelt sind, findet sich eine Darstellung, die meines Erachtens ebenfalls eine bisher übersehene Verschmelzung der 'Himmelfahrt des Helden' und der 'waffenraubenden Satyrn' darbietet: ich meine die Münchener Herakles-Apotheose[26], deren Publication leider nicht genau ist, wie aus Jahn's Beschreibung im Katalog (S. 127) hervorgeht und ich aus Autopsie bezeugen kann. Während Herakles auf einem Viergespann, das Athene zügelt, zu den Göttern emporsteigt, verbrennt unterhalb auf dem Scheiterhaufen[27] sein sterblicher Theil; zwei Nymphen eilen mit Wassergefässen herbei zu löschen und gleichzeitig sind zwei Satyrn herbeigeeilt, die selbst in diesem feierlichen Augenblick ihren

---

23) Von den tätowierten *Kerkopen* wird dem Herakles die Keule gestohlen (vgl. dazu Westermann Mythogr. gr. p. 375 XXXIX) auf einer Amphora aus S. Maria di Capua in Berlin no. 2055 (abg. und bespr. 17. Berl. Winckelmannsfestpr. Taf. 1. 2 S. 3 ff.): der Held hat zu einem Stein gegriffen und verfolgt die Räuber.

24) Im Satyrdrama 'Menedemos' des Lykophron: Athen. 420 a b.

25) Rivista di Filologia ed Istruzione classica Anno IX. Luglio-Agosto 1880 p. 13 ss und Annali dell' Inst. 1880 p. 100 ss.

26) Münch. Vasens. no. 384 (Canino): abg. Mon. dell' Inst. IV 41; vgl. Roulez Annali 1847 p. 271 ss; Ghirardini l. c. p. 21 ss, *B* (der aber die ungenaue Publication nicht durch Jahn's Beschreibung corrigiert hat); Francke Annali 1879 p. 59, *A*; zu den Inschriften: 5. Hall. Progr. S. 25 Anm. 124 ff.

27) Den 'fünf' Darstellungen 'dell' abbrucciamento di Ercole sull' Oeta', die Francke Annali 1879 p. 58 ss aufzählt, reiht sich als 'sechste' von ihm übersehene Darstellung an: ein Terracottamedaillon aus Orange, in mehreren lückenhaften Repliken erhalten (Fröhner Mus. de France pl. 14, 2 p. 60 ss). Dazu kommt jetzt als *siebente* Darstellung seit kurzem wieder ein Vasenbild (das vierte mit dieser Scene), wie ich einer brieflichen Mittheilung Jatta's entnehme. Mitte August dieses Jahres (schreibt er) 'si è scoperta in Canosa una tomba greca contenente bellissimi vasi. Sovra uno prefericolo si rappresenta *l' apoteosi di Ercole.* Mercurio precede la quadriga guidata dalla Vittoria volante, mentre sul carro sono Ercole e Minerva, e dietro vedesi ancora ardente il rogo da cui è sorto l' eroe. Sovra un altro prefericolo ecc.'

Uebermuth nicht zu zähmen vermögen[28]. Der eine, Skopas mit Namen, stürzt herbei 'und erhebt mit einem Gestus der Verwunderung die Linke; der rechte Arm* fehlt (Jahn a. a. O.)'; der andere Satyr, der Hybris heisst, eilt schon wieder davon. 'in der ausgestreckten Rechten eine Lanze, in der ausgestreckten Linken die Keule, die er offenbar vom Scheiterhaufen gestohlen hat und sieht sich nach seinem Genossen um (Jahn a. a. O.)', dessen Bewegung der Linken ich allerdings anders als Jahn auffasse: er betrachtet die brennenden Ueberreste des Helden und, ausspähend ob er noch irgend ein Waffenstück erhaschen könne, hebt er zum Zugreifen bereit die linke Hand. Wie auf der neuen Vase Caputi der Waffendiebstahl der Satyrn mit dem Atlasabenteuer des Herakles vereinigt ist, so hier wie mich dünkt mit der Apotheose des Helden; dass der dem Olymp entgegeneilende vergötterte Herakles eine Keule trägt kann nicht dagegen sprechen: das ist eine neue sozusagen göttliche Keule die er empfangen hat, während er die irdische auf dem Scheiterhaufen zurückgelassen hat: die Lanze findet sich auch sonst zuweilen unter den Waffen des Helden zB. Neap. Vasens. no. 2852; Petersb. Vasens. no. 59; u. a. m.[29]

Natürlich könnte die Quelle, aus welcher der Vasenmaler Caputi oder vielmehr seine Vorlage den Vorwurf der Darstellung entnahm, ebenso wie die Quelle, aus welcher der Maler des eben besprochenen Münchener Gefässes geschöpft, verlorne Satyrdramen sein, in denen die waffenstehlenden Satyrn dort mit dem erdtragenden Herakles, hier mit dem zum Himmel aufsteigenden Helden verbunden auf die Bühne gebracht waren. Dass uns keine Spur solcher Satyrstücke erhalten, würde die Annahme nicht widerlegen. Richtiger aber und sicherer ist es, anzunehmen und sich damit zu begnügen, dass dergleichen Darstellungen unter dem Einfluss des Satyrdrama's entstanden sind, den mächtigen Eindruck bezeugen, den das Satyrspiel auf die Phantasie der Hellenen machte, und die Wirkung aufweisen unter der die Kleinkünstler arbeiteten.



Kein Heros des griechischen Götterreichs war für die Verbindung mit den Satyrn, diesen Gascognern des Olymps, geeigneter als Herakles; keiner bot mehr Gelegenheit zu Scherz und Spott als er! Sein abenteuerndes Herumstreichen von Ort zu Ort, seine riesige Kraft die schon in den Windeln Wunder thut, die geistige Beschränktheit die sich in dem Gebahren des Knaben gegen seinen Musiklehrer Linos bekundet, der Jähzorn und die Gutmüthigkeit seines Charakters — jedes Einzelne bietet genug Stoff um Witz und Lachen zu erregen. Dazu seine derbsinnliche Natur, die dem gröbsten Materialismus zugethan ist (Eur. Alkest. 800 ff), sein unlöschlicher Durst, welcher selbst die Kentauren in Staunen setzt —

28) Auf der Vase Caputi mit der Apotheose des Herakles (no. 260: abg. Bull. Arch. Napol. NS. III 14) hüpft verwundert und erschreckt über den Vorgang der dickbauchige Silen von dannen, hier wie öfter der Repräsentant der umgebenden Natur, dessen Gebahren den durch die stattfindende Begebenheit hervorgebrachten Eindruck wiederspiegelt.

*) 'In der Abbildung ist derselbe nicht richtig ergänzt' (Jahn a. a. O.).

29) Die Kyknosdarstellungen — vgl. Annali dell' Inst. 1880 p. 78 ss no. 1; 6; 9; 13; 15; 22; 24 und Mon. dell' Inst. XI 24 — mit dem 'Lanzen'-kämpfenden Herakles lasse ich ausser Acht, weil bei diesem Abenteuer des Herakles die Lanze durch das Epos besonders sanctioniert war (Hes. Aspis 135 ss).

σκύπφειον δὲ λαβὼν δέπας ἔμμετρον ὡρ τριλάγυνον
πῖνεν ἐπισχόμενος, τό ῥά οἱ παρέθηκε Φόλος κεράσας (Stesich fr. 7) —

und sein bodenloser Appetit, welcher schon das Kind in der Wiege auszeichnete —

δεῖπνον δὲ κρέα τ' ὀπτὰ καὶ ἐν κανέῳ μέγας ἄρτος
Δωρικός· ἀσφαλέως κε φυτοσκάφον ἄνδρα κορέσσαι.
αὐτὰρ ἐπ' ἄματι τυννὸν ἄνευ πυρὸς αἴνυτο δόρπον (Theokr. XXIV 135) —

und im Vollbesitz der Kräfte sich so steigerte, dass Herakles zuweilen zur Stillung seines Hungers

κατέπινε καὶ τὰ κᾶλα καὶ τοὺς ἄνθρακας (Jon fr. 29).

Da ist es kein Wunder, dass Tragiker (in den Satyrdramen) wie Komödiendichter den Helden, welcher so viele komische Züge darbot, gern verwendeten und dass die *Ἡρακλέες οἱ μάττοντες καὶ οἱ πεινῶντες* (Arist. Fried. 741) ein ebenso beliebter als abgedroschener Stoff der griechischen Bühne waren. Einiges der Art ist uns ja glücklicherweise erhalten! So der Herakles in des Euripides' Alkestis, die bekanntlich die Stelle eines Satyrspiels vertrat: 'essbegierig, bezecht, dazu unharmonisch im Myrtenkranze brüllend, mahnt er die Diener den Tag zu geniessen. Erst wie er des Admetos' Unglück erfährt, erwacht der edle alte Held'[30]. So ferner der Herakles in den Fröschen (60 ff; vgl. 503 ff; 550 ff) und den Vögeln (1583 ff) des Aristophanes, welcher Dichter auch in den Wespen (60) den *Ἡρακλῆς γαστρίμαργος* erwähnt und im jetzt verlornen Aiolosikon[31] vorführte. Weitaus das Meiste aber ist untergegangen und lässt sich aus der Fülle von Dramentiteln und von geringfügigen Bruchstückchen nur noch schwach ahnen, die uns mehr zufällig als absichtlich von hergehörigen Komödien seit Epicharmos[32], von derartigen Satyrspielen seit Pratinas übriggeblieben sind. Die Satyrdramen aus dem Mythenkreise des Herakles finden sich bei Welcker[33] zusammengestellt und ausgefüllt, der auch mit Recht darauf hinweist, dass schon die Landsmannschaft sowie die Freizügigkeit des Herakles und des Dionysos die Verbindung des Ersteren mit Satyrn und dem bacchischen Thiasos gleichsam prädestinierten. Personal und Probe zu irgend einem solchen uns verlornen Satyrspiel, in dem Alkmene's Sohn mitspielt, sind bekanntlich auf einer herrlichen Vase aus Ruvo dargestellt (Neap. Mus. no. 3240); einen charakteristischen Zug aus irgend einem anderen dieser Herakleischen Satyrspiele hat Aristeides[34] aufbewahrt: ein Satyr schimpft wacker auf den Helden los, duckt sich aber jedesmal furchtsam nieder, wenn dieser auf ihn zugeht — grade wie Seilenos und Satyrn im Euripideischen Kyklops den Mund voll nehmen, so lange Polyphem fern ist oder im Rausch befangen schläft und geblendet ist, dagegen wie Espenlaub zittern und zurückweichen, wenn der Unhold naht oder ihr Prahlen zur That werden soll.

---

30) Welcker im Nachtrag zur Aesch. Tril. S. 319.

31) Schol. in Aristoph. Pac. 741; vgl. dazu Wilamowitz Observ. crit. in com. graec. sel. p. 37 not. 24.

32) Vgl. Lorenz Leb. und Schr. des Epicharmos S. 126 ff.

33) Im Nachtrag zur Aesch. Tril. S. 318 ff.

34) Aristid. II p. 310 Jebb = II p. 405 Dindorf: *ἤδη δέ τις Σάτυρος τῶν ἐπὶ σκηνῆς κατηράσατο τῷ Ἡρακλεῖ, εἶτά γ' ἔκυψε προσιόντος κάτω.*

Ein wenig mehr als diese litterarischen Reste und Brocken bieten die erhaltenen Kunstwerke, griechische Vasenbilder und Arbeiten römischer Zeit, und gewähren uns allerlei Anhalte und Züge vom scherzhaften Verkehr des Herakles mit den nichtsnutzigen Satyrn —

γένος οὐτιδανῶν Σατύρων καὶ ἀμηχανοεργῶν (Hesiod. fr. 42 Kinkel) —

Scenen und Züge, welche bald direct von dem einen oder von dem anderen Satyrspiel aus dem Mythenkreis des Herakles entlehnt sein mögen, bald nur im Geist und unter der Einwirkung dieser Bühnenspiele erfunden und gedacht sind, ohne dass — ich wiederhole es — man Jenes wie Dieses bestimmt behaupten, bestimmt leugnen kann.

Von den Vasenbildern sind mir, ausser den schon besprochenen mit dem Diebstahl der Herakleswaffen (Anm. 22), noch die folgenden bekannt, in denen Herakles und Satyrn wie auf der Bühne in mehr oder weniger komische Beziehung zu einander gesetzt sind[35]. Auf einem dickbauchigen henkellosen Gefäss[36], dessen eigenthümliche schwerfällige Form sich nicht allzuhäufig findet[37], ist des Herakles' Besuch bei Dionysos dargestellt[38]: völlig gerüstet steht Alkmene's Sohn vor dem bekränzten Bacchos, der mit Rebzweig und Kantharos ihm entgegengegangen ist und den Halbbruder willkommen heisst; die sechs Satyrn dagegen, die zum Symposion

---

35) Nicht hergehörig sind die Vasenbilder, auf denen irgend einem Abenteuer des Herakles Satyrn, einer oder mehrere, zugefügt sind als theilnehmende Repräsentanten der Natur: so das schon erwähnte Vasenbild Caputi no. 260 (Anm. 28); ferner zwei Hesperidenvasen, wo je ein Satyr dem Herakles zuschaut (Asteasvase in Neapel no. 2873 und Vase früher in der Sammlung des Prinzen Napoleon bei Fröhner no. 87); Vase der Bibl. Vaticana (Raub des Pluton: abg. zB. Welcker AD. III 19, 1; u. ö.); Vase Luynes im Cab. des Médailles (Athene kredenzt dem Herakles; Satyr springt neugierig herbei); Amphora aus Capua (beschr. Helbig Bull. dell' Inst. 1865 p. 164, 3);u. a. m.

36) Früher Canino (De Witte Descr. 1837 no. 94); dann Magnoncour (no. 49): abg. und bespr. Gerhard Auserl. Vas. 59. 60; vgl. Jahn Ber. dSGdW. 1847 S. 293. Hier und da lückenhaft; aus Vulci.

37) Klein Euphronios S. 46f. hat *zehn* Exemplare zusammenzustellen vermocht (davon haben zwei kleine Henkelchen: no. 3 und 4); ich vermag kein weiteres Exemplar hinzuzufügen. Wenn Brunn und Klein (a. a. O.) in den Gefässen *Psyktēres* erkennen, so dünkt mich dies ein Irrtum; es sind einfach 'Krateres'. Für 'Kühlgefässe' sind m. E. die Mündungen viel zu eng, welche bei sicheren Psykteres — zB. dem Münchener Gefäss no. 753 (das in der That 'Kalathos' genannt werden konnte: Hesych. *κάλαθος*; Martial. 14, 107; u. a. m.; vgl. Ussing nom. vas. gr. p. 79ss) — so breit als möglich sind und sein mussten um ein zweites grösseres Gefäss bequem hineinsetzen zu können. Oder aber die Kühlgefässe sind engmündig, haben dann aber doppelte Wandung: zB. Kopenhagen no. 115; Santang. no. 38; u. a.

38) Ein 'Besuch des Herakles bei Dionysos' ist auch dargestellt auf der etruskischen 'Situla Czartoryski' (abg. und bespr. De Witte Gaz. archéol. VII 1. 2 p. 6ss): hinter dem bärtigen Dionysos Ariadne oder eine Baccha, Herakles begleitet von Athene und etwa Aphrodite (in der Linken einen Palmenzweig). Ausser dieser Scene sind noch, wie mir scheint, *zwei* andere mythologische Scenen auf der Situla dargestellt: die eine ist auf Amymone und Poseidon bezüglich; ausser diesen Beiden sind Danaos und zwei Jünglinge zugegen, deren einer eine Wanne voll 'perlenden' eben geschöpften Wassers trägt. Zwischen diesen beiden Scenen (die je aus fünf Personen bestehen) die des mangelnden Raumes wegen auf *eine* Person beschränkte dritte Darstellung: eine Frau auf einem Felsen sitzend, an dem unten der Kopf eines Ungeheuers erscheint — Hesione oder Andromeda; welche Scene der Künstler im Sinne hatte, vermögen wir bei der Kürzung der Darstellung nicht mehr zu errathen. Anders erklärt freilich die letzteren Figuren der Situla mein hochverehrter Freund De Witte l. c.

mit ihrem Herrn gelagert waren, werden durch das Erscheinen des Keulenträgers in der Löwenhaut aufgeschreckt, wie Federvieh durch den Fuchs, und schicken sich bestürzt zum Entweichen an — der Gegensatz zwischen den ruhig vornehmen Göttern und den feigen Satyrn ist trefflich zur Darstellung gebracht. Aber bald gewöhnen sich die Kumpane des Weingottes an Herakles, der ihnen dann sogar flötenblasend aufspielt[39], und sie beginnen den Recken zu hänseln. So auf der einen Seite eines schwarzfigurigen Skyphos im Neapeler Museum[40]: während er gelagert ist und in der Linken das Trinkhorn hält, hebt er drohend die Keule gegen einen Satyr, der ihn geneckt hat und nun zusammenschreckt; auf der anderen Seite wiederholen sich die beiden Figuren, doch droht Herakles noch nicht mit der Keule. Auf einer Trinkschale aus Nola[41], die Herakles und Dionysos zum Trinken gelagert zeigt, thut ein Satyr Mundschenkdienste, ein anderer hat vom Helden Schläge bekommen — doch wol als Strafe für sein Necken. Einen weiteren Moment zeigt ein anderes Bild[42]: der Satyr flieht mit dem Rhython, das er dem Herakles gestohlen, eiligst davon; der Held aber hat zürnend den Pfeil auf den Bogen gelegt und droht zu schiessen. Doch der neckische Zwist zwischen Herakles und den Satyrn währt nicht lange — bald sind sie wieder 'ein Herz und eine Seele'; das Symposion wird fortgesetzt und endet in dem gewöhnlichen Komos, bei dem der starke Held, von Wein ganz bewältigt, ebenso derb als schmählich behandelt wird, wie das eine Vase[43] aus Adernò uns auf das Drastischste vorführt. Der Komos ist vor Liebchen's Thür angelangt, Herakles trunken und unsicher niedergefallen: da zeigt sich über der Hausthür, im Oberstock, eine grinsende alte Frau[44] und giesst Wasser über ihn aus, wie die Weiber über die Männer in des Aristophanes' Lysistrate (327 ff)[45], zum grossen Ergötzen des bacchischen Thiasos, der den Herakles begleitet hat und nun zur unwürdigen Behandlung des Heros tanzt und springt. Der Vasenmaler Brygos zeigt uns dagegen, auf einer Trinkschale[46] die jetzt eine Zierde des British Museum ist, eine diesem Treiben des Herakles entgegengesetzte Auffassung von seinem Verkehr mit den Satyrn: die übermüthigen Kobolde — sie heissen hier Babakchos (Schwärmer) Hydris (Wässrig) Styon (Steifglied) und Terpon (Immerlustig) — haben Hermes und die Götterkönigin, welche gemeinsam des Weges wandeln, überrascht

39) Stamnos in Florenz: beschr. Bull. dell' Inst. 1870 p. 181, 4.

40) Neap. Vasens. no. 2468 (aus Ruvo).

41) Beschr. Helbig Bull. dell' Inst. 1864 p. 182, 4. Auf der anderen Seite der Schale ist vielleicht dargestellt, wie dem gelagerten Dionysos die Ankunft des Herakles gemeldet wird?

42) Am Hals einer rothfigurigen Amphora (Vulci) im Museo zu Parma: abg. Braun Tages IV a b = Philologus 27 Taf. II 4; vgl. 3. Hall. Progr. S. 48, 44.

43) Samml. der Akademie zu Petersburg: abg. und eingehend bespr. Benndorf Gr. sicil. Vasenb. Taf. 44; Schreiber Kunsthist. Bilderatl. IV 1; vgl. Jahn Philol. 27 S. 19 f. Benndorf's Hinweis auf die mehrfach erwähnten Satyrspiele 'Omphale' ist unrichtig und unbegründet.

44) Kann trotz dem Alter sehr wol die Hetaira selbst sein sollen! vgl. Aristophanes Ekklez. 877 ff. oder Plutos 1038 ff.

45) Weitere Beispiele aus Kunst und Litteratur der Alten bei Benndorf a. a. O. S. 94 f.

46) Abg. und bespr. Mon. dell' Inst. IX 46 und Annali 1872 p. 295 ss (Matz); vgl. zu den Satyrnamen 5. Hall. Progr. S. 15 Anm. 57 ff und Anm. 223.

und wollen sich der schönen Frau bemächtigen; in dieser Noth erscheint als *βοηδρόμιος* und *σωτήρ* Herakles, und befreit seine Feindin von den zudringlichen Unholden.

Zur Vervollständigung der Anschauungen, die wir aus den Vasenbildern für herakleische Satyrspiele gewinnen, müssen noch in Kürze auch diejenigen Vasendarstellungen angeführt werden, welche Satyrn in 'Heraklesrollen' zeigen[47]. Derartige Darstellungen, die dem Satyrdrama gleichfalls ihre Entstehung verdanken, vermögen wir bisher dreimal[48] nachzuweisen: einmal raubt ein Satyr den delphischen Dreifuss, verfolgt von Apollon, welcher ihm mit seiner eignen, vom Satyr in Stich gelassenen Keule nachsetzt und droht (*A*); auf einer anderen Vase, früher in Alessandro Castellani's Besitz, jetzt im British Museum, ist der Satyr im Hesperidenabenteuer vorgestellt, nur dass statt der goldenen Aepfel an den Zweigen des von der Schlange bewachten Baumes drei — Weinkrüge hängen (*B*); endlich spielt er auch den ausruhenden Herakles (*C*), wobei es, so lange als die Vase nur in der kurzen Beschreibung bekannt ist, unentschieden bleiben muss, ob der Satyr-Herakles sich von seinen Mühen ausruht oder etwa von den Strapatzen der Gelage.

Diesen Erzeugnissen griechischer Kunst reiht sich ausser einigen etruskischen Spiegelzeichnungen[49] eine grössere Zahl von Kunstwerken römischer Zeit an, deren Vorlagen wol insgesammt hellenistischen Ursprungs sind. Das Grundmotiv, welches die Künstler hier zu variiren nicht müde werden, bildet die gewaltige Trinklust des Helden, der er im Verkehr mit den Satyrn, mit denen er wie mit Seinesgleichen umgeht, bis zum Uebermass fröhnt. Zierlich ist der auf einigen Reliefs[50] dargestellte Gedanke, dass beim Satyrsymposion ein Satyr den günstigen Augen-

47) Vgl. dazu Jahn Philol. 27, S. 20 ff.; Heydemann 30. Berl. Winckelmannsfestpr. S. 8 f.

48) Es sind folgende Vasenbilder:

A. Sammlung Fontana no. 99 (Arch. epigr. Mitth. Oesterr. II S. 132); aus Unteritalien: abg. Curtius 12. Berl. Winckelmannspr. Taf. no. 1; Philologus 27. Taf. IV s.

B. Brit. Museum (S. Maria di Capua): abg. u. bespr. Heydemann 30. Berl. Winckelmannspr. Taf. no. 1. S. 3 ff.

C. Sammlung Pourtalès no. 136 (146); aus der Basilicata: 'Minerva debout, tient sa lance, et appuie sa main gauche sur son bouclier. *Rev.* Une femme assise sur un siége à dossier, pince un pli de sa tunique, et retourne vers un faune à demi-couché sur une peau de lion. Ce même personnage, qui parait vouloir jouer ici le rôle d'Hercule, porte un carquois suspendu à son côté gauche, et entre ses jambes une massue.' Wenn die beiden Seiten des Gefässes zusammengehören sollten, könnte man etwa auch an 'Herakles am Scheidewege' denken??

49) 1. Abg. Ghd Etr. Sp. Taf. 149: Herakles wird von einem Satyr und einer Baccha gestützt, zugegen sind Dionysos und Ariadne, ausserdem eine (ihren Rausch aus-) schlafende Baccha und ein Satyr (?), der auf dem Boden sitzend (ist er etwa in der Trunkenheit gefallen?) sich aufzurichten bemüht ist. Zum 'Herakles im Weinkarren' am Griff des Spiegels vgl. Kekulé Annali 1866 p. 399 s. — 2. Abg. Ghd Taf. 150: Herakles, mit Keule, stützt sich nur auf einen Satyr; zugegen sind Pan und eine Baccha; vgl. Friederichs Berl. ant. Bildw. II S. 70 no. 128 a.

50) Sie sind schon von Winckelmann (Kunstgesch. V 2 § 12 und Mon. ined. p. 89) zusammengestellt und verglichen: *a*) Marmorkrater früher in der Villa Albani, jetzt im Museo Torlonia no. 274: abg. Zoega Bassir. II 71. 72; u. ö. Vgl. Schreiber Arch. Ztg 1879 S. 65 f (vollständige Litteratur und Angabe der Ergänzungen).

b) sog. Apotheose des Herakles aus Marmo palombino, in der Villa Albani no. 957: abg. und bespr. Zoega Bassir. II 70 p. 117 ss; Stephani Ausr. Her. I S. 1 ff; Jahn Bilderchron. V S. 39 ff; usw.

c) Marmorbruchstück in der Villa Albani no. 226: abg. Zoega Bassir. II 69 p. 116; u. ö.; vgl. Jahn Arch.

blick benutzt und des Herakles' Skyphos leert, während der Held sich abwendet und entrüstet einen Satyr anblickt, welcher sich an einer vergebens sich sträubenden Bacchantin vergreift; diese braucht nicht einmal sein Liebchen zu sein — Herakles nimmt sich ja der Gekränkten stets an (Artemid. II 37: *ἀεὶ γὰρ ὁ θεὸς ὅτε ἦν ἐν ἀνθρώποις ἐπήμυνε τοῖς ἀδικουμένοις καὶ ἐτιμώρει*)! Ist Herakles hier noch nüchtern[51] gedacht, so ist er dagegen auf einer grösseren Anzahl von Sarkophagdarstellungen in Mitten des bacchischen Thiasos des Weines voll dargestellt[52]. Und zwar sind dabei zwei Stufen seiner Trunkenheit zu scheiden: häufig ist er nur angetrunken und kann noch allein fertig werden — dann wankt er unsicheren Schritts einher[53] oder ruht weinselig aus[54]; häufiger aber ist der Held schon derartig berauscht, dass er von bacchischen Gesellen kaum noch aufrechtgehalten zu werden vermag und seiner Sinne nicht mehr mächtig einhertaumelt —

οἰνοβαρὴς μετὰ δαῖτα μεθυσφαλὲς ἴχνος ἑλίσσει,
νικηθεὶς ἁπαλῷ λυσιμελεῖ Βρομίῳ (Anthol. Plan. IV 99).

So zB. auf der schönen Goldschale von Rennes[55], welche den Wettkampf zwischen Dionysos und Herakles im Weintrinken schildert, in Gegenwart und unter Musik des Thiasos[56], und den Triumphzung des siegreichen Gottes vorführt, in dem der biderbe Recke, mühsam gestützt von zwei jugendlichen Satyrn, deren einer des Helden Keule trägt, trunken einherstolpert, während Bacchus wie ein Imperator auf einem Pantherwagen dahinfährt und sein getreuer Silen von einem Kamel getragen wird; Pane Satyrn Bacchen bilden das Gefolge. Eine ähnliche Gruppe des 'Hercules cassabundus et ebrius' kehrt ausser auf den etruskischen Spiegeln (Anm. 49) auch auf einer Reihe von Sarkophagreliefs wieder, welche gleichfalls des Dionysos' Sieg über seinen

---

Beitr. S. 427 und Bilderchr. Anm. 265. Hier ist der Satyr ohne Schwänzchen gebildet (daher Jahn, aber schwerlich mit Recht, von einem 'Pygmäen' spricht) und hat eine Leiter angesetzt, um zum Skyphos zu kommen.

51) *Nüchtern* erscheint Herakles im bacchischen Thiasos zB. noch auf folgenden Sarkophagen: Salerno (abg. Mon. dell' Inst. 1856 Tav. 6); zwei im Vatican (abg. Visconti Piocl. I 33 und IV 26); Woburn Abbey no. 144 (Michaelis Anc. Marbl. p. 739); Villa Panfili (Matz-Duhn Roms Ant. Bildw. no. 2343); u. a. m. Vgl. auch Campana Op. in plast. 26 (worauf Jahn Bilderchr. Anm. 275 aufmerksam gemacht hat).

52) Vgl. Macrob. Sat. V 21, 16: Herculem vero pictores veteres non sine causa cum poculo fecerunt, et non numquam cassabundum et ebrium etc.

53) Vgl. zB. die Sarkophagreliefs: Petersb. Ermitage no. 97 (abg. Stephani Mél. gr. rom. III Taf. I 1); Pal. Aldobrandini (Matz-Duhn no. 2264); Subiaco (beschr. Benndorf-Schöne Lat. Mus. (S. 253 f); Pal. Mattei (Matz-Duhn no. 2301); Sarkophag in Lyon (beschr. Allmer Bull. dell' Inst. 1871 p. 183); ferner Anm. 58 *c* und *d*); u. a. m. Vgl. auch die bacchische Basis im Pal. Mattei (abg. Mon. Matth. II 77; vgl. Matz-Duhn no. 3639).

54) Vgl. zB. die Sarkopkage: Blendheim no. 3 (Michaelis Anc. Marbl. p. 215); Pal. Colonna (Matz-Duhn Roms Ant. Bildw. no. 2256); Villa Casali (Matz-Duhn no. 2263); Villa Panfili (Matz-Duhn no. 2885); Turin no. 125 (Dütschke Ant. Bildw. Oberit. V S. 78); u. a.

55) Cabinet des Médailles zu Paris no. 2537: abg. Millin Mon. inéd. I 24 und Gal. mythol. pl. 126; vgl. Chabonillet Cat. général p. 357 ss.

56) Vgl. dazu Justin. Mart. ad gent. 3: (*Ἡρακλῆς*) *ὡς νήπιος ὑπὸ Σατύρων κατακυμβαλισθεὶς . . . ἥδετο.*

Halbbruder verherrlichen[57]: auch hier pflegen zwei Satyrn den Trunkenen zu halten, der blumengeschmückt vornüber taumelt (*A B C F G*); auch hier pflegt der eine Satyr die Keule zu tragen (*A B C*); neu ist, aber der Sinnlichkeit des Herakles entsprechend, dass er begehrlich bald nach einer fast nackten Baccha greift (*C D*), bald den einen Arm um ihren Nacken schlingt (*A B E*). Auch beim 'indischen Triumph' des Dionysos finden wir Herakles im Thiasos zuweilen[58] zugegen: bald ist er ebenso trunken wie vorhin — dann hält ihn ein Satyr — und ebenso liebebegehrlich nach einer Baccha fassend (*a b*); bald dagegen schreitet er noch aufrecht, wie auf einigen oben erwähnten Darstellungen (Anm. 53), den Gefangenen und dem Wagen des Gottes voran und trägt vorleuchtend eine Fackel (*c d*). Endlich kommt diese Gruppe des in der Trunkenheit gestützten Helden noch als Einzeldarstellung vor: zB. auf der einen Nebenseite eines in Lykien gefundenen Sarkophags[59], wo ihn ein Satyr mit gesenkter Fackel und Pan aufrechthalten — eine Gruppierung, welche sich, wie es scheint ziemlich genau, auf einem stadtrömischen Sarkophag[60] wiederholt (so dass vielleicht an eine gemeinsame Vorlage für beide Werke gedacht werden muss?).

Wie hoch die Wogen neckischen Uebermuths und burlesker Ausgelassenheit im Verkehr zwischen Herakles und dem Thiasos gehen konnten, verräth ein monochromisches Wandgemälde[61] in Pompeji, das an Jordaens' 'Bohnenfeste' und ähnliche Bilder der Holländer erinnert. Herakles, völlig berauscht, ist im Begriff vornüber zu fallen, trotzdem eine Baccha ihn zu halten versucht; hinter ihm Silen, mit der Linken des Helden Keule schulternd. Auch dieser ist trunken und

57) Hierhergehören die folgenden Sarkophagreliefs (vgl. Stephani Ausr. Her. S. 198 f):

A. Neap. Museum: abg. Ghd Ant. Bildw. 112, 1.

B. Villa Ludovisi no. 142 (Schreiber); vgl. auch Matz-Duhn Roms ant. Bildw. no. 2285.

C. Villa Albani no. 697: abg. Zoega Bassir. II 67.

D. Bolsena: abg. Ghd Ant. Bildw. 112, 2. 3. Hier ist nur der Herakles mit um den Leib geschlungenen Armen haltende Satyr vorhanden; die herabgefallene Keule wird von einem Satyrknaben aufgehoben.

E. Villa Panfili: Matz-Duhn no. 2297. Auch hier nur ein Satyr und zwar derjenige, der ihn von hinten an der rechten Hand hält; ein Knäbchen schleppt seine Keule.

F. Kleines Bruchstück Castellani in Rom: Matz-Duhn no. 2327.

G. Kleines Bruchstück in S. Paolo f. l. mura: Matz-Duhn no. 2328.

58) Mir sind die folgenden aus den Darstellungen des indischen Triumphs hergehörigen Sarkophagreliefs bekannt geworden:

a) Mus. Capitolino: abg. Foggini IV 63. Ein Knabe trägt die Keule.

b) Mus. de Lyon: abg. Comarmond Mus. lap. 1 (mir unzugänglich); vgl. Stark Städteleb. Frankr. S. 573.

c) Pal. Giustiniani: abg. Gall. Giust. II 122; vgl. Matz-Duhn no. 2275. Ein Knabe trägt die Keule.

d) Früher in Florenz: abg. Gori Inscr. Etr. III 29. Hier ist vor Herakles die Baccha zugefügt, die sich auf Anm. 57 *C* und *D* findet.

59) Museum des Varvakion zu Athen: abg. und bespr. Duhn Arch. Mitth. Ath. I 10 ff. S. 132 ff; vgl. Sybel Athen Sculpt. no. 2974.

60) Ince Blundell Hall no. 275: Michaelis Anc. Marbl. p. 391 (die dort angeführten Abbildungen sind mir unzugänglich).

61) Helbig no. 1141: abg. und (unglücklich) bespr. Brizio Giorn. degli scavi di Pomp. NS. I 3 p. 31 ss; vgl. Jahn Philol. 27 S. 20, 67.

wird von einem Satyr gehalten, während er 'mit der Rechten einen Strahl auf Herakles leitet, gegen den man Gebäude durch zwei angemalte Schlangen zu schützen pflegte'. Zwischen diesen beiden Gruppen steht, hoch aufrecht sie überragend, der jugendliche Dionysos, in strahlender Schöne und göttlicher Hoheit, mit Thyrsos und Kantharos in Händen: seine vornehme sichere Haltung bildet einen vollendeten Gegenstand gegen die schwankenden Gestalten der beiden Gruppen, für die er nur Lächeln hat. Aus der halbgeöffneten Thür im Hintergrunde drängt der übrige Thiasos sich herbei. Das Gelage ist beendet, der Komos auf der Strasse soll beginnen — mit welchem göttlichen Uebermuth dies Schwärmen beginnt, zeigen uns Silen und Herakles!

Keinen einzigen dieser Schwänke und Scherze zwischen Herakles und dem bacchischen Thiasos, die wir soeben auf Vasen Reliefs und Wandgemälden[62] an uns vorüberziehen liessen, vermögen wir auf eine bestimmte litterarische Vorlage, auf ein bestimmtes Satyrspiel oder einen bestimmten Dichter zurückzuführen; alle dahinzielenden Vermuthungen, die man etwa aufstellen möchte, schweben völlig in der Luft und sind ohne jeden Anhalt. Wurzeln diese Darstellungen aber auch nicht direct in den Satyrspielen der Bühne, so sind sie doch durch das Satyrspiel hervorgerufen[63] und genährt, unter dem bestrickenden Einfluss der Bühne entstanden und als Satyrspielscenen im weiteren Sinne zu betrachten. Alles dies gilt nun auch von der Satyr- und Heraklesscene der Vase Caputi — sie ist ein freies selbstständiges Gewächs, aber auf dem Boden und an der Sonne der Satyrspiele entstanden und gereift. Sehr wol konnte ein Dichter auf der Bühne schildern, wie die spitzohrigen Gesellen des Dionysos dem unter der Last des Atlas schwitzenden Herakles die Waffen stehlen, aber wir wissen nichts davon und die litterarische Ueberlieferung bietet keine, auch nicht die kleinste Handhabe zu einer solchen Annahme. Daher ist es der Wahrheit gemässer anzunehmen, dass ein Künstler, angeregt durch die kecken Spässe und launigen Possen welche Alkmene's Sohn und der Thiasos des Dionysos gegenseitig auf der Bühne trieben, im Geist und unter der Einwirkung der Satyrdramen die neue Situation erfand, wie sie uns vermuthlich in einer Copie auf der Vase Caputi entgegentritt: er verband das wol bekannte Atlasabenteuer des Helden mit dem lustigen Schwank von den waffenstehlenden Satyrn zu *einer* Satyrspielscene — eine 'contaminatio', die rühmlichst von der Combinationsgabe des Künstlers zeugt und mich ebenso passend als anziehend dünkt, was man von der 'contaminatio', die sich auf der Münchener Vase mit der Apotheose des Herakles und dem Waffendiebstahl der Satyrn angewendet findet, nicht grade behaupten kann. Jedenfalls kann der Maler der Vase Caputi von seiner künstlerischen Verschmelzung der beiden Mythen mit Terenz sagen (Prolog. Andria 15):

id istí vituperant fáctum atque in eo dísputant
contáminari nón decere fábulas.
faciúntne intellegéndo, ut nil intéllegant?

---

62) Auch noch auf einem römischen Wandgemälde der Villa Negroni kommt 'Herakles trunken von einem Satyr gestützt' vor; ich kenne es nur aus der Anführung bei Jahn Bilderchr. Anm. 277.

63) Denselben Ursprung wird wol auch die Figur des in der Trunkenheit pissenden Herakles haben, wovon uns bekanntlich eine Reihe von Darstellungen erhalten geblieben: vgl. Stephani CR. 1869 S. 158 Anm. 8; 7. Hall. Progr. S. 22 Anm. 81.

und im Prolog zum Heautontimorumenos (18):

fáctum id esse hic nón negat
neque sé pigere et deínde facturum aútumat.



Die bisher bekannten Theatervasen, und wir besitzen deren eine stattliche Reihe, zeigen auf der Rückseite gewöhnlich nur die sog. Mantelfiguren oder aber farblose Genrescenen[64], einzig und allein bestimmt das hintere Feld des Gefässes figürlich zu füllen und zu schmücken; der Schwerpunkt der figürlichen Zierde liegt ganz auf der einen Seite der Vase. Nur wenige Ausnahmen vermag ich anzuführen. So zeigt die Berliner Vase[65], deren Hauptbild schwerlich mit Recht auf die erste Scene aus den Fröschen des Aristophanes erklärt wird, auf der Rückseite eine Vorstellung, welche auch auf die Komödie geht: ein Schauspieler, in Maske und Mantel, steht einem jungen Mann, in Mantel und mit Stab, gegenüber; zwischen Beiden eine Seule. Dieser Mann kann doch nur der Chorlehrer (Chorodidaskalos) sein, der prüfend den Schauspieler, der sich ihm vorstellt, mustert und vielleicht überhören wird. Auf einem noch nicht veröffentlichten Skyphos im British Museum (no. 1490) ist auf der hinteren Seite ein Satyr gemalt, der mit einem Mantel in den vorgestreckten Händen herbeieilt: auf der anderen Seite fasst ein Komiker in Costüm mit der Rechten nach einer Frau, welche vor ihm flüchtend hinter einer halboffenen Thür sichtbar ist. Auf der Komödienvase des Asteas (Anm. 13) ist die Hinterseite gleichfalls mit einer bacchischen Darstellung, Dionysos und Satyr, geschmückt. Dazu kommt nun die Vase Caputi, deren beide Darstellungen hier zum ersten Mal mitgetheilt werden, indem sie eine Komödienscene mit einer Satyrspielscene auf einem Gefäss vereinigt.

Und zwar sind diese beiden Bühnenvorstellungen vom Maler, wie mich dünken will, mit gutem Bedacht zusammengestellt worden. Das gemeinsame Thema, welches Vorder- und Rückseite hier im Sinn und unter dem Einfluss der Bühne variieren, ist 'Stehlen' — Stehlen trotz dem Aufpassen des Paares dort, der Kraft des Heros hier; wie dort der schlaue Xanthias den Kuchen unbemerkt entwendet und einsteckt, so nehmen hier die geriebenen Satyrn dem Herakles die Waffen und entfernen sich ungestraft! Innerhalb dieses gemeinsamen Grundmotivs und innerhalb der gemeinsamen Zahl von je drei Figuren tritt nun aber der mannigfachste Wechsel ein: hier Götter dort Menschen; hier der Schauplatz die freie Natur, dort ein Zimmer; in der Komödienscene völlige Bekleidung der Personen und ein Dieb, in der anderen Darstellung alle nackt und zwei Diebe; hier nur Männer, dort eine Frau in Mitten von zwei Männern, dergestalt dass dieselbe räumlich und durch ihre Erscheinung dem erdtragenden durch Grösse und Haltung hervorragenden Helden entspricht; endlich hier drei Einzelfiguren nebeneinander, während dort eine Gruppe von zwei Figuren und eine dritte Figur sich darbieten. Die Vorderseite ist als solche durch detaillierte

---

64) Genrescenen zB. Brit. Museum 1297 und 1433; Petersb. Ermitage no. 1777; Krater von Lentini (Annali 1844 p. 245); u. a.

65) Berl. Vasens. no. 1949: abg. und bespr. Panofka Arch. Ztg 1849 Taf. 3 S. 17 ff und Wieseler Theatergeb. und Denkm. Taf. A 25 S. 110 ff. Vgl. noch Welcker Arch. Ztg 1849 S. 84 ff; Kock Einl. zu Frösche des Arist. § 33.

Ausführung in den Einzelheiten und durch reichere Zeichnung sowie durch die Inschriften hervorgehoben und ausgezeichnet, während die Rückseite nur einfache Umrisse zeigt. Beide Darstellungen aber, mögen sie nun vom Künstler selbst erdacht und entworfen sein oder mag das eine Bild, die Satyrspielscene, immerhin wie mir wahrscheinlicher scheint entlehnt sein, zeugen von dem frischen Humor des Malers in der Auffassung, von seiner grossen Gewandtheit in der Zeichnung, von der genauen Kenntniss seines Könnens, von der sicheren Beherrschung der ihm zu Gebote stehenden Mittel seiner handwerklichen Kleinkunst — daher erreicht der Vasenmaler in seiner Art etwas Vollkommenes, dessen treffliche Erhaltung jeden Freund und Kenner klassischer Kunst dankbar und freudig stimmt.

ZU DEN HOLZSCHNITTEN.

Auf Seite 3.

Es ist oben S. 12 von dem Riesenappetit des Herakles die Rede gewesen, den die Dichter zu beschreiben nicht müde wurden; Athenaeus hat einige bezeichnende Schilderungen der Art zusammengestellt und aufbewahrt (411 *a b c*; 412 *a b*; 656 *b*)[66]. Dahin gehört auch die Vasendarstellung, die ich in halber Grösse des Originals aus meinen Mappen zum ersten Mal mittheilen kann. Das Gefäss, ein rothfiguriger Krater von unteritalischer Herkunft und mit flüchtiger Zeichnung versehen, findet sich in der Sammlung Santangelo no. 657 und ist in meinem Katalog S. 781 beschrieben.

Herakles, ganz jugendlich gebildet, in der Rechten die Keule, trägt eiligen Schritts auf der linken Schulter und mit der Linken einen langen Speisetisch davon, der mit drei Broden (*ἄρτοι*) und drei Spitzkuchen (*πυραμίδες*) besetzt ist (vgl. Anm. 5 und 6). Ihn verfolgt Hermes, ebenso ephebenhaft gebildet, an Petasos und Kerykeion kenntlich: er streckt die Linke, die irgend eine weissbemalte Speise (Kuchen oder Ei) hält, nach dem Fliehenden aus, der zu ihm umblickt. Zwischen Beiden oben eine Fensteröffnung (*θυρίς*), zur Andeutung dass der Vorgang im Freien vor sich geht.

Die Situation ist leicht verständlich: die Beiden haben — wie wir sie zB. auf einem schwarzfigurigen Krater[67] zum gemeinsamen Trinken gelagert sehen — so zu gemeinschaftlichem Essen sich niederlassen wollen, Hermes hat schon eine kleine Speise ergriffen: da erwacht in Herakles der Appetit, er packt sich den ganzen wolbesetzten Tisch auf und eilt schleunigst auf die Strasse, um mit seiner Beute zu entweichen und sie allein zu verzehren, falls Hermes ihn nicht einholen wird!

---

66) Vgl. zB. noch Kallimachos in Art. 159; u. a.

67) Aus Ruvo: Neap. Vasens. no. 2819 *B*.

Ganz ähnliches wusste Strattis im 'Kallippides' von Herakles zu berichten:

αὐτίκα δ' ἥρπασε
τεμάχη θερμάς τε κάπρου φλογίδας
κατέβρυξέ τε πάνθ' ἅμα (fr. 11)

und so kann immerhin das Vasenbild auf irgend eine verlorne litterarische Quelle zurückgehn, in der ein solcher 'Essschwank' zwischen Hermes und Herakles ausführlicher behandelt oder doch kurz erwähnt wurde. Aber ebenso wol wahrscheinlich ist, dass irgend ein Künstler auf Grund des Gargantuamässigen Appetits des Herakles den Scherz der Vase Santangelo ausgedacht und entworfen hat — grade so wie es auch bei zwei uns erhaltenen Komödienvasen, die gleichfalls den 'Fresser' Herakles verherrlichen, nicht mehr zu entscheiden ist, ob sie einem bestimmten Bühnenspiel oder dem selbsterfindenden Humor eines bildenden Künstlers ihren Ursprung verdanken: Petersb. Ermitage no. 1775 (abg. zB. Annali dell' Inst. 1859 Tav. N) und no. 1777 (abg. und bespr. Wieseler Mon. dell' Inst. VI 35, 1 und Annali 1859 p. 369 ss). Denn auch das Thema dieses letzteren Vasenbildes dünkt mich die 'Esslust' des Herakles zu sein, der nimmt wo er nur irgend etwas zum Stillen seines Appetits findet. Alkmene's Sohn — so möchte ich die Darstellung deuten — ist nach Delphi gekommen um das Orakel zu befragen; während Apollon müssig sich sonnend auf dem Dach seines Tempels sitzt, hat Herakles einen tiefen mit Früchten gefüllten Korb, eine Opfergabe, von einem Opfertisch sich angeeignet; darüber entsetzt sich ein Tempeldiener und schreit den Diebstahl zum delphischen Gott empor, Herakles aber ist auf den Opfertisch gesprungen und zeigt, beutefroh und höhnend, den Fruchtkorb dem über das gottlose Thun des Helden gleichfalls empörten Apollon.

Auf Seite 22.

Das Bildchen, das zum ersten Mal und zwar in der Grösse des Originals wiedergegeben wird, bildet den Schmuck einer kleinen rothfigurigen Lekythos (H. 0,10) aus der Basilicata in der Vasensammlung des Neapeler Museums no. 2313. So flüchtig und gewöhnlich die Zeichnung, so interessant die Vorstellung. Dargestellt ist der Kopf eines bartlosen Jünglings, der eine unbärtige Gesichtsmaske auf Stirn und Scheitel emporgeschoben hat. Keine Darstellung eines Schauspielers, dessen Masken stets 'Kopfmasken' (d. h. Gesicht und Hinterkopf bedeckend) waren und sein mussten, sondern irgend eine Maskerade, deren Veranlassung und Zweck wir nicht genauer bestimmen können. Pollux erwähnt unter den vielen Geräthen des Frauengemachs auch '*παρωπίς, προσωπίς καὶ ὡς ἐν Δαναΐσιν Ἀριστοφάνης προσωπίδιον*' (X 127) und an einer früheren Stelle '*παρωπίς ἡ καλουμένη προσωπὶς τῶν γυναικῶν*' (II 53) — also 'Gesichtsmasken' d. h. Masken die nur das Gesicht bedecken, und solch eine '*παρωπίς προσωπίς* oder *προσωπίδιον*' ist es auch, die hier der Jüngling trägt. Wozu und wann Frauen derartige 'Gesichtsmasken' trugen, verräth uns keine Nachricht: geschah es etwa zuweilen um den Teint zu schonen wie solches im 'galanten Jahrhundert' häufiger der Fall war? Oder vielleicht um bei Ausgängen ganz verhüllt zu sein, was gewöhnlicher durch den Mantel oder ein besonderes Stück Tuch bewerkstelligt

wurde, wie wir aus Schriftstellen[68] und öfter aus Kunstwerken ersehen (vgl. dazu 4. Hall. Progr. S. 14 f)? Der Jünglingskopf auf der Lekythos dagegen trägt die Maske nur zu Mummerei und Scherz ausserhalb des Theaters — eine derartige Verwendung von Masken war nach einer Bemerkung des Demosthenes[69] zu schliessen allgemein verbreitet — und daher trägt er auch keine Bühnen- oder Kopfmaske, sondern nur eine Gesichtsmaske. Diese letztere Art von Masken hiess genauer '*παρωπίς προσωπίς προσωπίδιον*', konnte aber auch einfach als '*πρόσωπον* oder *προσωπεῖον*' bezeichnet werden, worunter man für gewöhnlich und katexochen nur die Bühnenmaske verstand. Uebrigens vermag ich nur wenige sichere Beispiele solcher 'Gesichtsmasken' ausserdem noch auf einigen geschnittenen Steinen (zB. Ficoroni[70] Larv. scaen. 50, 16; 70, 11; Wieseler Theatergeb. V 6) nachzuweisen: hier sind es überall gleichfalls *ganze* Gesichtsmasken; auf anderen Monumenten finden sich auch *halbe* Gesichtsmasken d. h. solche die nur Nase und Augen decken. Den von Wieseler (Theatergeb. S. 45 zu Tafel V 53) aufgezählten drei Darstellungen mit 'Halbmasken' füge ich als vorläufig wol ältestes Beispiel ein kumanisches Vasenbild (Neap. Mus. no. 145) hinzu, auf dem ein Mundschenkknabe eine kleine, Nase und Stirn bis zum Scheitel bedeckende Maske trägt.

---

68) Der Verfasser — wahrscheinlich Herakleides Pontikos der Kritiker um 200 v. Chr. (vgl. dazu Unger Rh. Mus. f. Phil. 38 S. 481 ff) — des sog. Dikaearchischen Fragments über Athen und Boeotien (Müller Geogr. min. I p. 97 ss) kannte aber den etwaigen Gebrauch von Masken beim Ausgang der Weiber *nicht*, sonst hätte er nicht sagen können (§ 18): *τὸ τῶν ἱματίων ἐπὶ τῆς κεφαλῆς κάλυμμα τοιοῦτόν ἐστιν, ὥσπερ προσωπιδίῳ δοκεῖν πᾶν τὸ πρόσωπον κατειλῆφθαι. κτλ.*

69) Orat. XIX 287: *ὃς ἐν ταῖς πομπαῖς ἄνευ τοῦ προσώπου κωμάζει*; vgl. dazu auch Ulpian's Erklärung: *οἱ γαρ ἐν ταῖς ἑορταῖς τότε βουλόμενοι σκώπτειν τινὰς ἐφόρουν προσωπεῖα, ἵνα μὴ αἰσχύνωνται.*

70) Die Masken ebenda 60, 4 und 61, 5 sind doch wol 'Kopfmasken' und nur aus künstlerischer Rücksicht, damit die anderen Masken nicht allzusehr verdeckt werden, ohne die hinteren Theile dargestellt.



Halle, Druck von Ehrhardt Karras.


ΦΙΛΟΤΙΜΙΔΗΣ
ΧΑΡΙΣ
ΞΝΘΙΑΣ





ZEHNTES

HALLISCHES WINCKELMANNSPROGRAMM.

DIONYSOS' GEBURT UND KINDHEIT

VON

HEINRICH HEYDEMANN.

MIT EINER DOPPELTAFEL UND EINEM HOLZSCHNITT.

HALLE.
MAX NIEMEYER.
1885.

ZEHNTES
HALLISCHES WINCKELMANNSPROGRAMM.

DIONYSOS' GEBURT UND KINDHEIT

VON

HEINRICH HEYDEMANN.

MIT EINER DOPPELTAFEL.

HALLE.
MAX NIEMEYER.
1885.

Ignigenamque satumque iterum solumque bimatrem —

Der Hermes mit dem Dionysoskinde von der Hand des Praxiteles, den ein gütiges Geschick uns wunderbar erhalten, hat aufs Neue die Aufmerksamkeit auf die Kunstwerke verschiedener Zeit wie verschiedenster Art gerichtet, welche die Geburt des Gottes und seine Pflege bei den Nymphen von Nysa darstellen und uns in grosser Anzahl noch aus dem Schiffbruch des griechisch-römischen Alterthums geblieben sind. Schon öfter, seitdem Winckelmann in seinen Monumenti inediti no. 51 ff. zuerst eine grössere Reihe hergehöriger Kunstwerke zusammengestellt hat, haben diese Darstellungen, die zugleich einen anziehenden Einblick in die Leiden und Freuden griechischer Kinderwelt gewähren, eingehende Bearbeitung gefunden. Mir sind die folgenden Aufsätze und Besprechungen bekannt geworden:

FGWelcker: Zeitschrift für Gesch. und Ausleg. der alten Kunst S. 500 ff. und Alte Denkm. IV S. 33 ff.

J. de Witte: Nouvelles Annales de l'Institut archéologique I p. 357 ss*).

E. Braun: Annali dell' Instituto 1842 p. 21 ss.

O. Jahn: Archäol. Aufs. S. 71 ff und Alterthümer von Vindonissa S. 9 ff (Mittheil. der antiq. Gesellsch. Zürich XIV 4. S. 99 ff).

R. Rochette: Choix de Peintures de Pompéi p. 78 ss.

L. Stephani: Compte-rendu 1861 S. 11 ff.

C. L. Visconti: Bullettino della commiss. arch. munic. II p. 89 ss.

O. Benndorf: Arch. epigr. Mittheilungen aus Oesterreich II S. 1 ff.

A. H. Smith: Journal of hellenic studies III p. 81 ss.

A. Danicourt: Revue archéologique III Sér. IV p. 72 ss.

E. Thrämer: Roscher Mythologisches Lexikon I S. 1123 ff.

Aber alle diese Arbeiten bezwecken theils nicht eine erschöpfende Uebersicht aller erhaltenen Denkmäler zu geben oder sind in Folge des zunehmenden Antikenvorraths längst unzureichend geworden, theils beschränken sie sich auf einzelne Punkte und einzelne Denkmälergattungen, die auf des Dionysos' Pflege Bezug haben. Jetzt wo das Wunderwerk des Praxiteles diesen zahllosen kleinen Kunstdarstellungen der dionysischen Geburtslegende neue Anziehung verleiht, scheint es mir angebracht, so weit es irgend möglich, sämmtliche vorhandenen Werke,

*) Mir hier leider nicht wiederum zugänglich.

welche des Dionysos' Geburt und Kindheitspflege zum Vorwurf haben übersichtlich zu ordnen und eingehend zu erklären. Hoffentlich ist mir keine irgend wie wichtige Darstellung entgangen — was bei der nicht mehr zu übersehenden Zerstreutheit der archäologischen Litteratur und bei der trotz allem Bestreben doch vorhandenen Lückenhaftigkeit der hiesigen Bibliothek immerhin leicht der Fall sein könnte! Nicht weiter berücksichtigt habe ich, um unnützen Ballast zu vermeiden, entschieden moderne Monumente wie zB. das Gagarin'sche Frescobild [1] oder die Marmorscheibe Zur Strassen [2]; ebenso habe ich notorisch mit Unrecht herbeigezogene Darstellungen gar nicht weiter erwähnt noch berührt: so zB. Vasenbilder wie die altkorinthische Vase mit einfachen Genrescenen [3] oder die Telephosvase des British Museums [4]; ferner die Darstellungen von des Erichthonios Geburt auf Vasen oder Reliefs [5], die beiden Wandgemälde aus den Titusthermen und aus Pompeji [6], das Priaposrelief in der Villa Albani [7] und Anderes mehr. Auch Polemik habe ich meistens vermieden, um bei der Fülle der hergehörigen Erzeugnisse der Kleinkunst die Arbeit nicht noch umfangreicher zu machen.

Alle erhaltene und meiner Ueberzeugung nach sicher auf des Dionysos Geburt und Kindheit bezüglichen Darstellungen aus Marmor oder aus Metall, aus Knochen oder aus gebrannter Erde, in Rundwerken Reliefs oder Bildern sind an der Hand der mythologischen Zeitfolge in den folgenden Abschnitten untergebracht:

1. Litterarisch überlieferte Darstellungen.
2. Zeus und Semele.
3. Semele's Tod und Dionysos' Frühgeburt.
4. Hermes überbringt das Dionysoskind dem Zeus.
5. Schenkelgeburt.
6. Zeus überbringt das Kind Pflegerinnen.
7. Hermes bringt das Kind nach Nysa.
8. Hermes mit dem Dionysoskinde unterwegs.
9. Das Dionysoskind in Nysa.
10. Zeussagen auf Dionysos' Kindheit übertragen.
11. Abschluss der Kindheit.

Und nun — '*καλεῖτε θεόν*'.

---

1) Abg. zB. Müller-Wieseler Dak. II no. 391; vgl. dagegen Gerhard Hyperb. Stud. I S. 105 ff.

2) Erwähnt zB. Bull. dell' Inst. 1862 p. 6. Ein Abguss auch im hiesigen Archäologischen Museum.

3) Abg. und auf Dionysos erklärt von Rochette Choix de peint. de Pomp. p. 73; p. 76 ss und 86 ss. Früher in Prokesch's Besitz. [Vgl. auch Herzog Olymp. Götterver. S. 24, 2 und 37, 1.]

4) Vgl. dazu Anm. 63.

5) Vgl. dazu Flasch Annali dell' Inst. 1877 p. 418 ss; Heydemann ebend. 1879 p. 112 ss.

6) Abg. das erstere zB. Annali 1842 Tav. *A*; zum anderen vgl. Helbig no. 1390. Die richtige Deutung auf *Adonis* vermuthete schon Helbig a. a. O.; vgl. auch Dilthey Bull. dell' Inst. 1869 p. 19.

7) Visconti no. 971: abg. Zoega Bassis. II 80; Müller-Wieseler II no. 518; vgl. auch Michaelis Arch. epigr. Mitth. aus Oesterreich I S. 87.

1.

Litterarisch überlieferte Darstellungen.

Das älteste Kunstwerk das sich auf des Bacchus Geburt und Pflege bezieht, bietet uns der Thron des amykläischen Apollon, welcher um 540 vor Chr. durch Bathykles von Magnesia aufgeführt und mit zahlreichen Reliefdarstellungen geschmückt wurde. Darunter erwähnt Pausanias (III 18, 11) auch den Hermes, welcher den Dionysos[8]) *παῖδα ἔτι ὄντα ἐστὶν φέρων* — der überlieferte Text setzt hinzu *ἐς οὐρανόν* d. h. nach Semele's Tod in den Himmel zum Zeus, damit dieser den zu früh gebornen Spross bis auf Weiteres in seinem Schenkel berge. Dass statt Zeus selbst (Eur. Bacch. 282) Hermes dies vermittelt, wäre nichts Auffälliges und wird ihm dies Mittleramt, nach alter Ueberlieferung vielleicht oder aber aus eigner Erfindung, von Apollonios Rhodios (Arg. IV 1137), dem der späte Nonnos folgt (Dionys. VIII 405), in der That zugewiesen; auch auf späteren erhaltenen Denkmälern werden wir Hermes dieses Amtes walten sehen — dennoch dünkt mich für das amykläische Relief wegen seines hohen Alters die Annahme am wahrscheinlichsten und einfachsten, dass Hermes hier das Kind wie gewöhnlich nach der zweiten Geburt zu den Nymphen trägt, welche ihn 'warten schön'. Die dieser Deutung entgegenstehenden Worte *ἐς οὐρανόν* sind meines Erachtens nur durch ein Versehen aus der Beschreibung der folgenden die Apotheose des Herakles betreffenden Scene hierher gerathen, sodass im Text des Periegeten gelesen wurde und zu schreiben ist: *Διόνυσον δὲ καὶ Ἡρακλέα, τὸν μὲν παῖδα ἔτι ὄντα ἐστὶν Ἑρμῆς φέρων, Ἀθηνᾶ δὲ ἄγουσα ἐς οὐρανὸν Ἡρακλέα συνοικήσοντα ἀπὸ τούτου θεοῖς* — grade so wie an der altarähnlichen Basis des Kolosses wiederum dargestellt war (Paus. III 19, 5): *Ἡρακλῆς ὑπὸ Ἀθηνᾶς καὶ θεῶν τῶν ἄλλων καὶ οὗτος ἀγόμενος ἐς οὐρανόν*, hier freilich als Gegenstück zum erwachsenen Dionysos, welcher in Begleitung der Seinen vom Hermes dem Zeus zugeführt wird[9].

Ein langer Zeitraum — die Statuen des älteren Kephisodotos und des Praxiteles, die unten eingehender behandelt werden, übergehe ich hier — trennt von der Darstellung am amykläischen Thron die nächste datierbare Darstellung von der wir hören: ein Schüler und Bruder des Apelles[10]), Ktesilochos oder Ktesiochos eine Entscheidung, welche Ueberlieferung des Namens die richtige ist, lässt sich vorläufig nicht treffen), malte das Kreissen des den Dionysos gebärenden Zeus, ein humoristisches oder vielmehr parodisches Bild: der höchste Gott, um das Haupt breite Tücher wie Kranke[11]), stöhnte und seufzte nach Weiberart unter den Geburtswehen, während

8) Nach Stephani Mél. gr. rom. I S. 163ff hätte Pausanias sich geirrt und wäre hier das Kind Herakles oder aber das 'Eidolon' des Herakles vom Hermes getragen dargestellt gewesen — eine Annahme, die mit Recht keine Billigung und Nachfolge gefunden hat.

9) Vgl. dazu Trendelenburg Bull. dell' Inst. 1871 p. 124ss; [Herzog Olymp. Götterver. S. 16ff].

10) Plin. Nat. Hist. 35 § 140; Suid. *Ἀπελλῆς*; vgl. Brunn Künstlergesch. II S. 257.

11) Plinius l. c.; mitratus; nach 35 § 58 ist 'mitra' weibliche Kopfbedeckung, aber 6 § 162 heissen auch die beturbanten Araber 'Arabes mitrati'. Zur Kopfverhüllung der Kranken vgl. Plat. Rep. 406 (*πιλίδια*); Plut. Sol. 8 (*πιλίον*); u. a.

Göttinnen d. h. Eileithyien ihn umstanden und Hilfe leisteten. Da der Maler bei seinem berühmteren Bruder lernte, so wird er jünger als dieser gewesen und diese 'pictura petulans' des gebärenden Zeus etwa um Ol. 120 (300 vor Chr.) entstanden sein.

Nicht zu bestimmen ist dagegen die Zeit einer Marmorgruppe in Sparta, welche ähnlich dem erhaltenen praxitelischen Meisterwerke den Hermes darstellte mit dem Dionysoskinde: da die Figur am oder auf dem Marktplatze stand, so führte der Götterbote den Unterscheidungsnamen Ἀγοραῖος[12], wie Pausanias überliefert (III 11, 11: *Διόνυσον φέρων παῖδα*). Nach Imhoof Blumer's sehr wahrscheinlicher Annahme besitzen wir Copien dieser Hermesstatue auf Kupfermünzen von Sparta mit Porträts der Julia Domna der Plautilla des Gallienus und der Salonina[13]. Hermes, auf dem Kopf den Petasos, mit Flügelschuhen und um den Hals geknüpfter Chlamys, hält in der Linken das Kerykeion und hat auf dem l. Unterarm den Dionysosknaben sitzen, der mit den Aermchen nach ihm empor greift: vielleicht will das Kind sich mit der einen Hand festhalten, grade wie bei der erhaltenen Gruppe des Praxiteles, und mit der anderen Hand spielend nach dem Gesicht des Hermes greifen. Dieser eilt mit weiten Schritten vorwärts, die Figur war also aus Bronze, und blickt auf den Beschauer, so dass man sein ganzes Gesicht sah — wenn auf den Münzen des Gallien und der Salonina das Antlitz des Hermes zurückblickend ganz in's Profil gestellt ist, so geschah das wie öfter auf Münzen aus künstlerischen Rücksichten, um das Gesicht deutlicher und schöner wiederzugeben (was bei der Vorderansicht schwierig war, wie die Münze der Julia Domna 'ad oculos' demonstriert). Diese Münzen des Gallien und seiner Frau zeigen noch die Besonderheit, dass Hermes mit der Rechten einen kurzen Stab schultert — etwa das Thyrsosstäbchen des neugebornen Gottes, das ich (wie ich hier vorweg bemerken will) auch in der Rechten des praxitelischen Hermes annehmen zu müssen glaube; das Dionysoskind streckt dann vielleicht das linke Händchen grade wie bei der olympischen Gruppe verlangend nach diesem Stabe aus.

Von rhetorischem Schwulst allzu sehr überwuchert und mit allerlei Ungehörigem durchsetzt ist die Darstellung von Dionysos' Frühgeburt auf dem vom älteren Philostrat beschriebenen Bilde (I 14)[14], wo unter Anderem auch von dem neugeborenen Kinde etwa wie vom Christkinde auf Correggio's Heiliger Nacht ein Lichtglanz ausgeht, der alles Andere überstrahlt und verdunkelt. Völlig existenzlos ist endlich das Bild der '*Σεμέλη τίκτουσα*', welches mit anderen bacchischen Darstellungen Longos in seinem Schäferroman als Wandschmuck eines Dionysostempels kurz erwähnt (IV 3, 2).

Hierher gehören auch noch die ephemeren Darstellungen des '*θάλαμος*' der Semele und besonders der nysäischen Grotte auf dem einen der Schauwagen in der grossartigen dionysischen Pompe, welche Ptolemaios Philadelphos (284—247) zu Alexandrien veranstalten liess und deren Beschreibung uns bei Athenäos aufbewahrt ist[15]. Vom 'Thalamos der Semele' hören wir nur,

12) Vgl. auch Welcker Gr. Götterl. II S. 455, 124 [anders Benndorf Arch. epigr. Mitth. Oestr. II S. 5].

13) Vgl. Imh. Blumer Mon. gr. p. 173 s no. 90—93ª und die dortigen Abbildungen von no. 90 (Jul. Domna) und 93ª (Salonina).

14) Vgl. dazu Matz de Philostr. in descr. imag. fide p. 120 ss.

15) Athen. V p. 196 ss; vgl. p. 200 *BC* und dazu Kamp de Ptol. Phil. pompa p. 9 und p. 28 s.

dass die Kleider der Figuren auf das kostbarste hergerichtet waren: wir können uns die Scene etwa nach Analogie einiger erhaltenen Reliefdarstellungen vorstellen (unten Anm. 28). In der Beschreibung der nysäischen Höhle mit ihrem schattigen Grün von Epheu und Taxus[16] sowie mit ihrem Geflügel, das da unter die Menge flog und gehascht wurde, und ihren beiden Quellen die Milch und Wein boten, ist der Text leider lückenhaft: doch hat man längst erkannt, dass hinter der Beschreibung jener Quellen die Erwähnung des Dionysoskindes ausgefallen[17] ist, auf welches sich das folgende *αὐτόν* bezieht, und dass dargestellt waren der kleine Gott und um *ihn* Nymphen mit goldenen Kränzen und Hermes mit goldenem Heroldstab, alle in kostbaren Gewändern — Nymphen und Hermes freuten sich wol des Gebahrens des niedlichen Knaben, eine Scene die wir ähnlich auf Vasenbildern mehrfach wiederfinden werden.

2.

Zeus und Semele.

Drei sichere Darstellungen der Liebschaft zwischen Zeus und Semele vermag ich zur Zeit zu verzeichnen: drei rothfigurige Vasenbilder, die unter dem bekannten Schema der Verfolgung des Zeus Liebe zur thebanischen Königstochter verherrlichen. Das Charakteristische der Scene, wodurch die verfolgte Maid (wie auch Overbeck a. a. O. zustimmt) zweifellos zur Semele wird, liegt in dem Umstand, dass Zeus gegen sie in der hochgeschwungenen Rechten das Blitzbündel schleudert[18] — also 'in ganzer olympischer Herrlichkeit' seine Liebe offenbart, grade so wie die bethörte Sterbliche es gewünscht hatte. Das eine Vasenbild[19] ist in Gela ausgegraben und findet sich im Museo nazionale zu Palermo; es beschränkt sich auf die im grossen Styl gezeichneten Figuren der fliehenden Semele und des verfolgenden blitzenden Zeus. Die anderen beiden (mir seit der bildlichen Mittheilung dieses sicilischen Gefässes bekannt gewordenen) Vasen-

16) Athen 200 C: *ἐφ᾽ ἧς ἄντρον ἦν βαθὺ καθ᾽ ὑπερβολὴν κισσῷ καὶ μίλῳ* (oder *σμίλῳ*; vulg. *μίλτῳ*; Schweighäuser und Meineke: *μιλίῳ*) *ἐσκιασμένον* (mit Recht hinzugesetzt von Meineke Anal. crit. ad Athen. p. 88)· *ἐκ τούτου κτλ.*

17) Der Text ist etwa so herzustellen: *ἀνέβλυζον δὲ ἐξ αὐτοῦ* (sc. *τοῦ ἄντρου*) *καὶ κρουνοὶ δύο, ὁ μὲν γάλακτος ὁ δὲ οἴνου·* (Lücke; etwa zu füllen: *ἐν δὲ τῷ ἄντρῳ* oder *αὐτόθι δὲ ἕστηκε* oder *ἔκειτο Διόνυσος νήπιος ἔτι ὤν*). *πᾶσαι δ᾽ αἱ περὶ αὐτὸν νύμφαι στεφάνους εἶχον χρυσοῦς· ὁ δὲ Ἑρμῆς καὶ κηρύκειον χρυσοῦν.* (Lücke; etwa zu füllen: *εἶχον δὲ πάντες*) *ἐσθῆτας πολυτελεῖς. κτλ.*

18) Da Zeus zB. auf der Vase Ravestein im Museum zu Brüssel (Catal.^{2} 1884 no. 226 = Cat. descr. 1871 I p. 115 no. 164) der Beschreibung nach den Blitz zwar attributiv hält, aber nicht *schleudert,* ist die verfolgte Frau auch nicht Semele, sondern irgend eine andere seiner zahlreichen Geliebten. Das Gleiche gilt ferner von den Vasen zB. Cat. Durand no. 3 (wol identisch mit der Vase des Prinzen Napoléon: Fröhner no. 64; dann Paravey no. 38); Amphora Barone (abg. Rev. archéol. NS. VI p. 30); und anderen, welche mit Unrecht auf Semele bezogen zu werden pflegen.

19) Hydria: abg. und bespr. Heydemann Archäol. Ztg 1870 Taf. 31. S. 43, 23; Overbeck Kunstmyth. II S. 416, 1 und Atlas VI 5.

darstellungen sind im Museo civico zu Bologna[20] und im Louvre[21] und fügen zu den beiden Hauptpersonen, welche der Hydria von Gela gleichen, erweiternd Nebenfiguren hinzu, die mehr dem Bedürfniss der künstlerischen Darstellung Genüge thun als dem Sinn der Sage entsprechen. Auf dem Krater aus der Certosa flieht hinter dem blitzschleudernden Zeus (in der Linken das Scepter) eine Gefährtin, mit der Rechten das Kleid hebend, in der Linken eine Blumenranke haltend, wie solche auch Semele in der einen Hand hält — der Maler, im ausgetretenen Geleise der Liebesverfolgungen sich bewegend, verwendet das Schema der Verfolgung beim Blumenpflücken zur Semeledarstellung; auf der Rückseite berichten dann zwei andere Gefährtinnen dem sceptertragenden Vater den Vorgang. Der Vasenmaler des Kraters im Louvre vereinigt dagegen alle irgend betheiligten Personen auf der Vorderseite, indem er die beiden Hauptfiguren einrahmt durch eine ängstlich fliehende Gefährtin hinter dem blitzenden Zeus, vor der fliehenden Semele aber durch den weisshaarigen Vater; derselbe hebt staunend die Rechte, während die Linke den Krückstock hält.

3.

Semele's Tod und Dionysos' Frühgeburt.

Wie in der Sage die beiden Vorgänge vom Tode der Semele und von der Geburt des Dionysos auf das engste verknüpft sind, so stellt auch die Kunst naturgemäss beide Vorgänge meistens zusammen dar. Doch ist wenigstens einmal sicher Semele's Sterben ohne Dionysos' Geburt zum Vorwurf gewählt worden: von dem Künstler oder vielmehr Handwerker des bekannten spätrömischen Sarkophags der Sammlung Nugent auf Schloss Tersatto bei Fiume[22]. Hier ist in drei Scenen die Geburt und Pflege des Dionysos verherrlicht; die Wahl des Mythos ist wol durch den Umstand bedingt, dass der Sarkophag für ein Kind bestimmt war. Neben seiner Geburt aus des Zeus Schenkel und neben dem Forttragen des Neugebornen durch Hermes, worüber das Weitere später folgt, ist Semele's Tod dargestellt: auf einer Kline liegt Semele, in ungegürtetem Chiton; 'müde oder schlafend' stützt sie das Haupt (über welches das Himation gezogen ist) mit dem auf die Kopflehne gestellten linken Arm, während die gesenkte rechte Hand wie es scheint

---

20) Krater im Mus. civico di Bologna no. 80: abg. Zannoni Scavi della Certosa Tav. 39 p. 165; vgl. auch Drittes Hall. Progr. S. 61, 80.

21) Krater (Form no. 98 des Neap. Katalogs; jetzt ohne Deckel) mit grossen Figuren von nicht mehr ganz erhabenem Styl; vielfach überschmiert. Früher Campana IV 58; vgl. Gerhard Arch. Anz. 1859 S. 104, 43 (Aigina?); Duhn Comment. in hon. Bücheleri et Useneri Bonn 1873 p. 113, 3, welcher hyperkritisch die Deutung auf Semele ablehnt. Zeus lorbeerbekränzt und nackt bis auf den Mantel der über dem linken Arm lang herabfällt; Semele hebt mit der R. das Gewand um schneller laufen zu können und lupft es mit der L. an der Schulter. Die Rückseite — vier Männer und Frauen im Gespräch — war mir unzugänglich.

22) Abg. (stylistisch ungenau und in Einzelheiten verfehlt) Mon. dell' Inst. I 45, A = Müller-Wieseler Dak. II 34, 392; u. ö. Vgl. die genaue Beschreibung und ausführliche Litteraturangabe bei Schneider Arch. epigr. Mitth. Oestr. V S. 167 no. 36; zur Semelescene auch Overbeck Kunstmyth. II S. 417, 2.

Blumen hält — letzteres erinnert an die liegenden Deckelfiguren etruskischer (und vereinzelt römischer) Sarkophage, welche sehr häufig Kränze oder Blumen zu halten pflegen. Hinter Semele erscheint über einer Mauerbrüstung Zeus, den ausgestreckten linken Arm auf Semele's Nacken legend und mit der Rechten den Blitzstrahl schleudernd. Unter der Kline stehen ein Krug und eine grosse Schale, welche wol auf das Bad des werdenden Kindes hinweisen.

Auf Semele's Tod dünkt mich auch die Darstellung einer Glaspaste[23] bezüglich, welche oft abgebildet und oft besprochen, doch kaum eine andere Deutung zulässt. Am Boden liegt eine Frau, schlafend oder todt, in einer der vatikanischen Ariadne sehr ähnlichen Stellung*); vier Blitzbündel fahren auf sie herab; hinter ihr steht ganz in Vorderansicht ein bärtiger geflügelter völlig bekleideter Mann, beide Hände zu ihr herabstreckend, als ob er die Frau aufheben wolle oder aber eben hingebettet habe. Dass die von Blitzen getödtete oder betäubte Frau Semele, ist wol keinem Zweifel unterworfen; es fragt sich nur, wer der Flügelmann ist oder sein kann. Gewiss nicht Zeus, gegen den auf diesem griechischen[24] Glasflusse, dessen Original noch hellenistischer Zeit angehören mag, Flügel wie Bekleidung sprechen. Dagegen scheint mir alles für Thanatos zu passen, wie R. Rochette die Figur zuerst benannt hat: beflügelt ist derselbe stets, bekleidet zB. auch auf den beiden Thanatoslekythen im Varvakeion (Collignon no. 630. 631); für Thanatos, der die von den Blitzen niedergeworfene Semele '*νεκύων ἐς αὐλάν*' holt, spricht auch die fast gespenstische Erscheinung und der ernste Gesichtsausdruck der Figur[25]. Weniger sicher ist dagegen meines Erachtens die Erklärung eines Karneols[26], den Winckelmann und nach ihm fast alle Anderen mit der eben besprochenen antiken Glaspaste zusammenstellen und gemeinschaftlich deuten: auf demselben umfasst ein bärtiger nackter Flügelmann eine zusammensinkende bekleidete Frau. Für Semele spricht hier nichts; an Boreas und Oreithyia zu denken (Toelken), verbietet der Umstand, dass auf der Darstellung nichts an Flucht und Einholen erinnert. So bleibt nur übrig Thanatos[27] zu sehen, welcher irgend ein von uns nicht zu benennendes Weib holt und wegträgt; für diese Deutung des Karneols entscheidet sich auch Overbeck a. a. O.

---

23) Tölken Berl. Gemmens. II 90 (= Stosch II 135): abg. und bespr. zB. Winckelmann M. J. no. 1; Müller Wieseler II no. 46[a]; Lenormant Nouv. Gal. myth. IX 2; Panofka Dionysos und Thyiaden III 4 u. ö.; vgl. ausserdem RRochette Mon. inéd. p. 218; Lessing de Mortis Fig. 1866 p. 46 s; Overbeck Kunstmyth. II S. 417 f; u. a.

*) [Daran erinnert auch schon Lessing l. c.]

24) Nach Toelken freilich, dem Overbeck zustimmt, wäre die Paste ein 'hetrurisches Kunstwerk' — ich vermag weder in der ungezwungenen Composition noch in der freien Bewegung der Körper oder in der freien Behandlung der Gewandung 'Etruskisches' zu entdecken.

25) Vgl. dazu Eur. Alkest. 268 ff. und Robert Thanatos S. 33 ff.: (*ὁ Θάνατος*) *ἄγει με νεκύων ἐς αὐλὰν ὑπ' ὀφρύσι κυαναυγέσι βλέπων πτερωτὸς Ἅιδας.*

26) Toelken Berl. Samml. II 125 (— Stosch II 136): abg. Winckelmann M. J. no. 2; Müller Wieseler II no. 46[b]; Nouv. gal. myth. IX 3; Panofka Dion. und Thyiad. III 3. Die Besprechungen oben Anm. 23.

27) Gleichfalls *Thanatos* stellt wol auch ein geschnittener Stein 'neuen Erwerbes' im Berliner Museum vor, der mir im Abguss vorliegt (H. 0,018; br. 0,0135) und der Darstellung der Stoschischen Glaspaste genau entspricht: Thanatos, nackt, mit grossen Rückenflügeln und langem Bart, eilt nach rechts hin, mit der gesenkten Rechten einen nach linkshin auf Fels sitzenden Mann (unterwärts bemäntelt; einigermassen verwandt den Figuren

Häufiger und der Lage gemässer werden Semele's Heimgang und ihres Kindes Geburt in eine Scene zusammengefasst! So auf einer Sarkophagvorlage, die uns vorläufig in zwei[28] Repliken erhalten ist und den '*θάλαμος τῆς Σεμέλης*' darstellt. Die Replik in Ince Blundell Hall zeigt aus einer grösseren Composition noch den Triumphzug des von seinem Thiasos begleiteten Dionysos und die Frühgeburt des Gottes, welche der Tod seiner Mutter veranlasste. Auf der Kline liegt mit geschlossenen Augen, die Arme schlaff herabhängend, Semele; neben ihr steht die Schüssel für das Bad des Kindes, die wir auch schon auf dem Sarkophag Nugent unter dem Ruhebett der Semele stehend fanden. Hinter dem Bett drei Dienerinnen mit dem neugeborenen Knaben beschäftigt, den die mittlere in ihren Armen hält; im Hintergrunde des Gemachs hängt ein Vorhang. Rechts naht Hermes, um Dionysos alsbald zum Zeus zu tragen, während links Hera mit höhnendem Ausdruck auf die unterlegene Rivalin zurückblickend sich eiligst entfernt. Dieselbe Darstellung bietet das vielfach ergänzte Sarkophagrelief der Loggia scoperta des Vaticans, welches aber links neben Hera noch eine vierte Dienerin enthält, die erschreckt über das triumphierende Forteilen der Himmelskönigin zurückweicht und die Hände nachdenkend und rathlos zugleich[29] ineinanderfügt. Von dem Rest des Reliefstreifens, rechts vom Beschauer, ist grade noch so viel erhalten, dass wir mit Bestimmtheit die beiden zeitlich zunächst folgenden Scenen der Sage — Hermes das frühzeitige Knäblein dem Zeus bringend und Zeus das Kind wiedergebärend (siehe unten) — zu erkennen vermögen; zwischen diesen beiden Darstellungen aber stand die Figur des jugendlichschönen Dionysos (jetzt fälschlich als Herakles ergänzt), vielleicht nach römischer Sarkophagsitte mit dem Porträtkopfe des Jungverstorbenen, der in dem Sarkophag bestattet war.

Diesem Sarkophagrelief schliesst sich die Darstellung einer elfenbeinernen Büchse[30] aus spätrömischer Zeit an, welche einst dem Turiner Künstler Pelagio Palagi gehörte, deren jetzigen Aufbewahrungsort ich jedoch nicht mitzutheilen vermag. Auf derselben sind vier Scenen aus des Dionysos Geburts- und Jugendmythos angebracht, deren Verwandtschaft mit Sarkophagdarstellungen mehr als gegenständlich ist: so werden wir der dritten Scene, das Dionysoskind auf einem Ziegenbock reitend, später ähnlich auf Sarkophagen die den Aufenthalt des göttlichen Knaben in Nysa schildern, ebenso wiederbegegnen, wie wir auf dem einen Bruchstück in Ince Blundell Hall schon

---

des 'These' und 'Achle': Annali 1858 Tav. Q) unter der rechten Achsel fassend wie es scheint; der Mann sinkt tief vornüber, die Rechte auf eine Keule aufstützend; Thanatos blickt zu seinem Opfer um und herab.

28) Sarkophagbruchstücke in Ince Blundell Hall no. 248 und 249: genau beschrieben von Michaelis Anc. Marbl. in Great Britain p. 382 s. (die Abbildung Engrav. 92, 1 und 2 ist mir nicht zugänglich). — Sarkophagrelief im Vatican: abg. Piocl. IV 37; Millin Gal. myth. 109, 429. Vgl. ausser Beschr. Roms II 2. S. 198, 37 und Zoega bei Welcker Ztschr. für alte Kunst S. 402 vor Allem Matz Bull. dell' Inst. 1870 p. 70 s. — Ueber eine möglicherweise *dritte* Replik vgl. Anm. 213.

29) So stand nach Christodoros (Anth. gr. II 16 ff.) Aristoteles nachdenklich da: '*χεῖρε περιπλέγδην ϑυνεέργαϑεν*' und Klytios (ebd. 254 f.) rathlos: *εἶχε δὲ δοιὰς χεῖρας ὁμοπλεκέας, κρυφίης κήρυκας ἀνίης.*

30) Abgeb. und bespr. Arch. Ztg 1846 Taf. 38 S. 217 ff; vgl. KFrHermann ebd. 1847 S. 77 ff; Drittes Hall. Progr. S. 60; Lenormant Gaz. archéol. V p. 27, 4.

der (vierten) Scene des auf einem Panthergespanne im Triumph dahinfahrenden[31] und von seinem Thiasos umschwärmten[32] Dionysos begegnet sind; auch die zweite Scene, in welcher auf das Dionysoskind die Kuretensage des Zeuskindes übertragen ist, kehrt auf Sarkophagen wieder, deren Reste wir noch zu besprechen haben werden. Die erste Scene endlich zeigt Semele's Ende sowie verfrühtes Gebären, und auch hier sind Anklänge an Sarkophagreliefs vorhanden. Auf der Kline[33], unter der raumfüllend die Badewanne steht, liegt matt zurücksinkend die sterbende Semele; während sie mit der linken Hand den über das Hinterhaupt liegenden Mantel über die Brust zieht (etwa um sich zu verhüllen?), ist ihr Blick wie es scheint noch einmal auf den ebengeborenen Knaben gerichtet, welcher auf den Armen einer Dienerin sitzend die Hände nach dieser vorstreckt; schnell entfernt sich eine Frau, die den Kopf heftig (man beachte das flatternde Haar) zurückwendet und vielleicht mit dem Zeigefinger der linken Hand auf Semele zurückweist — wenn mich nicht alles täuscht, trotz dem Fehlen der Stephane die feindliche Himmelskönigin Hera, welche wie auf den oben besprochenen Sarkophagreliefs (Anm. 28) über das Ende der sterblichen Geliebten des Zeus triumphierend davoneilt. Durch diese Gegenwart der Hera konnte der Künstler des blitzenden und Semele tödtenden Zeus entrathen und wies dennoch klar und deutlich auf die Veranlassung und auf den Verlauf des Vorgangs hin: daher fehlt überall Zeus, wo Hera zugegen ist und umgekehrt, wenn der blitzwerfende Zeus dargestellt ist, wie auf dem Sarkophagrelief Nugent, dann fehlt die triumphierende höhnende Hera.

4.

Hermes überbringt das Dionysoskind dem Zeus.

Schon oben (S. 5) habe ich angeführt, dass — nach der älteren Sage und wie es den Verhältnissen nach auch nur logisch und richtig ist — Zeus selbst die noch unreife Leibesfrucht der durch sein olympisches Erscheinen getödteten Semele in den Himmel entführt[34] und zur völligen Ausreifung und Zeitigung in seinem Schenkel birgt. So erzählt Teiresias bei Euripides (Bacch. 279 ff; vgl. auch 94 ff; 512 ff.) dem ungläubigen Pentheus:

καὶ καταγελᾷς νιν, ὡς ἐνεῤῥάφη Διὸς
μηρῷ; διδάξω σ᾽ὡς καλῶς ἔχει τόδε.
ἐπεί νιν ἥρπασ᾽ ἐκ πυρὸς κεραυνίου
Ζεύς, εἰς δ᾽ Ὄλυμπον βρέφος ἀνήγαγεν θεόν, τκλ.

---

31) Wie dort so auch hier Nike, aber ohne Flügel, den Gott kränzend.

32) Beidemal finden wir eine Tympanistria und den ziegenfüssigen Pan mit Pedum.

33) Deren seitliche Kopflehne, von Delphinen (sic) begrenzt, sich hinter Semele emporwölbt, um ihrem Oberkörper als wirksame Folie zu dienen — an eine 'Grotte' (vgl. dazu Philostr. I 14) ist m. E. nicht zu denken; dieselbe Art von Folienbildung wiederholt sich bei der Rücklehne des Stuhls des kleinen Dionysos in der folgenden Scene.

34) Wenn die unten Anm. 155 gegebene Deutung richtig ist, würde der geschnittene Stein *hierher* gehören! ich wage ihn aber doch nicht als 'ganz sicher' gedeutet anzusehen und einzureihen.

Ebenso Apollod. Bibl. III 4, 3, 5 u. a. m. Später dagegen erschien es für Zeus passender, sich das Kind durch seinen getreuen und stets bereiten Hermes übermitteln zu lassen und so berichtet denn allgemeiner[35] Apollonios Rhodios (Arg. IV 1137):

εὖτέ μιν Ἑρμείας φέρεν ἐκ πυρός

und ausführlicher Nonnos in seinen Dionysiaka (VIII 405):

καὶ βρέφος ἡμιτέλεστον ἑῷ γενετῆρι λοχεῦσαι
οὐρανίῳ πυρὶ γυῖα λελουμένον ὤπασεν Ἑρμῆς.

Diese Sagenwendung, die Lucian lustig verspottet (Dial. deor. 9), finden wir dann auch auf späteren Monumenten dargestellt: auf den schon oben (Anm. 28) angeführten römischen Sarkophagen und einem geschnittenen Steine, der auch erst der römischen Kaiserzeit angehört. Während von jenen Reliefs dasjenige zu Ince Blundell Hall uns Hermes beim Gebären und Tode der Semele gegenwärtig zeigt und damit andeutet, dass er das Kind abholen will, führt das vaticanische Relief ausser dieser Situation auch die folgende Scene vor: Hermes eilt mit dem Knaben in den Armen zum Himmel und zum Zeus.

Die Uebergabe an Zeus selbst stellt ein geschnittener Stein[36] dar, der sich jetzt wol in der Sammlung zu Petersburg befindet[37]: auf Thronsessel mit Fussschemel sitzt Vater Zeus, unterwärts bemäntelt, und streckt freudig erregt — man beachte auch den zurückgesetzten linken Fuss — beide Hände aus nach dem Kinde, welches ihm (der eben vor ihm angelangte) Hermes in beiden Händen hinhält; das Dionysosknäblein ist in sich zusammengekauert dargestellt und macht ganz der Sage gemäss einen unfertigen Eindruck — *βρέφος ἡμιτέλεστον*, wie Nonnos a. a. O. es nennt, während Andere 'kleinlich die Monate zählten die das Kind im Leibe der Mutter, und die es im Schenkel des Zeus lag'[38].

5.

Schenkelgeburt.

Ἔτεκεν δ', ανίκα Μοῖραι τέλεσαν — nachdem die Zeit erfüllet war, gebiert Zeus aus seinem Schenkel den Gott der Weinfreude, den Pindar in dichterischer Kühnheit daher '*λυθι-*

---

35) Vgl. auch noch zB. Julian Orat. VII 220 B: *πάντων δ' ὁμοῦ πυρουμένων, Ἑρμῇ κελεύσας ὁ Ζεὺς ἁρπάσαι τὸν Διόνυσον καὶ τεμὼν τὸν αὐτοῦ μηρὸν ἐῤῥάπτει· κτλ.*

36) Früher im Besitz eines Herrn Horn: abg. und bespr. Millin Vas. peints II p. 1 Vignette und Pierr. grav. pl. 31 (Beides mir unzugänglich); Welcker Ztschr. Taf. VI 27 S. 518; vgl. Stephani CR. 1861 S. 14, 3 (der gewiss irrt).

37) AHSmith beschreibt im Journal of hell. stud. III p. 84 no. 21 'a gem in the Russian Cabinet' folgendermassen: Hermes presenting Dionysos to Zeus. Hermes has a cloak, no petasos. Holds child in both hands, and has caduceus in right' — doch wol *derselbe* Stein oder aber eine Replik.

38) Vgl. zB. Luc. Dial. deor. 9, 2; Apollod. Bibl. III 4, 3, 2; Steph. Byz. *Νάξος*; Cornut. 2; u. a. m.

ραμβος oder *λυθίραμμος*' geheissen hat (fr. 62 Bergk); gewöhnlicher nannte man ihn deshalb '*διθύραμβος*' (Plat. Ges. IV 700; u. ö.)[39].

Diesen sonderbaren Vorgang stellt in eigenartiger künstlerischer Weise schon ein schwarzfiguriges Vasenbild aus Capua vor, das sich jetzt im Cabinet des médailles zu Paris findet[40]. Auf dem Schoss des bärtigen Zeus, der in vollem Ornat — Chiton Mantel und Kopfbinde, Scepter und Blitz — auf einem Klappstuhl thront, steht (nach Analogie eines auch für die Athenegeburt verwendeten Typus[41]) der ebengeborne naekte kleine Dionysos, um das volle Haupthaar ein Band, in jeder Hand eine kleine Fackel schwingend. Vor ihm entfernt sich über die seltsame Geburt staunend Hera (inschriftlich bezeichnet), wie dieselbe auch hin und wieder bei Athena's Geburt auf Vasenbildern zugegen ist[42]. Die Fackeln in den Händen des kleinen Gottes weisen wol auf das Feuer seiner Geburt hin oder aber auf das Fackellicht seiner Feste (vgl. zB. Paus. VII 27, 7); die Inschrift *καλὸν* (sic)[43] *Διὸς φῶς* — das erste Wort neben Zeus die anderen beiden neben Dionysos — ist ein hapax eiremenon unter den zahllosen Beinamen, welche die Verehrung dem Gott beigefügt hat, und vielleicht irgend einem Hymnos entnommen: 'des Zeus schöne Freude'! Auf der Rückseite der Amphora ist als Gegenstück Herakles dargestellt, der Athene voranschreitend, zu der er umblickt; die Göttin, von einem Stier begleitet[44], hält friedlich in den erhobenen Händen Speer und Helm. Ist dort die Geburt des einen mit einer Sterblichen gezeugten Zeussohnes gemalt, so ist hier der andere Zeussohn, der gleichfalls von einer sterblichen Frau geboren ist und erst die Unsterblichkeit sich erringen muss, dargestellt mit der Schutzgöttin seines Lebens, von einem kriegerischen Unternehmen zurückkehrend (oder etwa in feierlicher Procession zum Olymp ziehend?).

Umgeht diese schwarzfigurige Darstellung die eigentliche Schenkelgeburt, sei es aus frommer Scheu sei es aus künstlerischem Gefühl, so zeigt dagegen ein zweites Vasenbild[45] — zugleich vorläufig die einzige Vasendarstellung dieser Sage — die Geburt des Dionysos *verbo tenus* aus dem Schenkel des Zeus. Das Bild fand sich an einem jetzt verschollenen unteritalischen Gefässe wol der späteren Diadochenzeit, das Millin in Privatbesitz zu Neapel sah und zeichnen

---

39) Vgl. dazu Welcker Nachtr. zur Aesch. Tril. S. 191, 27 und AD. III S. 131.

40) Cab. des médailles no. 672: abg. und bespr. Minervini Mon. Barone Tav. 1 p. 5 ss. und Appendice p. 1 ss (vgl. auch Bull. Nap. Arch. NS. II p. 186); ausserdem Rochette Journ. des Sav. 1853 p. 423 s (wieder abgedr. in den Fouilles de Capoue); Brunn Bull. dell' Inst. 1851 p. 107; Gerhard Arch. Anz. 1851 S. 63; CIGr. IV p. XVIII; Stephani CR. 1861 p. 12; u. s. w.

41) Vgl. Schneider Geb. der Athena S. 14 no. 31 ff.

42) ZB. Mon. dell' Inst. III 44; VI 56, 2; u. a.

43) Daher nicht etwa zu lesen ist *καλὸς Διὸς φώς* = des Zeus schöner Mann (d. i. Sohn).

44) Etwa als *Βούδεια* oder *Βοαρμία* d. h. als völlig friedliche Göttin des Ackerbaus?

45) Publiciert von Lenormant Gaz. Archéol. VI (1880) p. 72; beschrieben von RRochette Choix de peint. de Pomp. p. 81 und note 4; darnach erwähnt von Stephani CR. 1861 S. 13. — Auf der Rückseite (abg. Gaz. arch. VI p. 74) eine bacchische Scene, vielleicht Lykurgos in ohnmächtiger Wuth zwischen Satyrn, wenn es nicht vielmehr Bacchos selbst sein soll in mitten seines Thiasos?

liess; diese Zeichnung, jetzt auf der Bibliothèque nationale zu Paris, ist schlecht und ungeschickt genug ausgefallen, aber wegen der Seltenheit des dargestellten Mythos von bleibendem Werth. In der oberen Reihe sitzt auf Thron mit Fussbank Zeus, lorbeerbekränzt und bemäntelt, beide Hände an den langen adlerbekrönten Scepterstab legend, der an der linken Schulter anlehnt. Aus seinem rechten Oberschenkel erhebt sich der kleine Dionysos, bis zu den Hüften schon hervorragend und die Arme der vor dem kreissenden Gott befindlichen Eileithyia entgegenstreckend: diese neigt sich zu ihm herab und hat über den vorgestreckten Händen ein Tuch oder eine Windel ausgebreitet, ähnlich wie hier und da auch Athene[46] ein Tuch ausgebreitet hält um den ebengeborenen Erichthonios einzuhüllen. Hinter Zeus stehen Apollon und Artemis, aufmerksam zuschauend: die Göttin, in Chiton und Thierfell, den Bogen in der Linken, hat den rechten Arm traulich auf die Schulter des Bruders gelegt, welcher über den linken Arm den Mantel geworfen hat und in der Rechten einen Thyrsosstab aufstützt — nach Lenorment wäre derselbe in Folge mangelhafter Zeichnung aus einem Lorbeerstamme entstanden, was sehr wahrscheinlich ist; doch könnte Apollon ebensogut schon den Thyrsos für den neugebornen Bruder bereithalten? In der unteren Reihe unterhält sich Athene, auf der Brust Aegis und Gorgoneion, in den Händen Schild und Speer, mit zwei Bacchantinnen[47], welche ihres Herrn und Gebieters harren; die eine, welche sitzt, hat einen Thyrsos (sic), die andere welche herbeikommt schwingt eine Fackel.

Diesem späten Erzeugnisse griechischer Malerei schliesst sich gegenständlich und wol auch zeitlich zunächst an die graffierte Zeichnung eines etruskischen Spiegels[48], der unter dem Namen der 'Patera Borgia' seit einem Jahrhundert bekannt ist und jetzt im Neapeler Museum aufbewahrt wird. In der Mitte thront Zeus (Tinia), lorbeerbekränzt und über linkem Schenkel nebst linker Schulter den Mantel, in den Händen Blitzbündel und Adler-(sic)scepter; er schaut freudig auf Dionysos, welcher, kahlköpfig wie Neugeborne, um die Brust ein Band mit Bullae, zur Linken eine kleine Narthexstaude[49], aus dem rechten Oberschenkel emporsteigt und die rechte Hand zu einer reichbekleideten und reichgeschmückten Frau erhebt, welche gleich Eileithyia die Hände — über der einen Hand hat sie den Mantel ausgebreitet — nach ihm herabstreckt und den neuen olympischen Gott an sich nehmen will; ihr ist der noch nicht völlig gedeutete Name 'Thalna' beigeschrieben[50]. Hinter ihr steht zuschauend Apollon (Apulu), auf den Lorbeerstamm gestützt; neben ihm ein Reh. Hinter dem gebärenden Zeus noch eine Frau, mit langen Rückenflügeln, reich geschmückt und bekleidet, in den Händen 'stilus und atramentum' — die Schicksalsgöttin Mean, die bei einem so seltenen Begebniss des Olymps nicht fehlen darf. Den leeren

46) ZB. Ghd Aus. Vas. 151; Mon. dell' Inst. III 30.

47) Nach Lenormant — in Hinblick auf Piocl. IV 19 (vgl. darüber jedoch zu Anmerkung 57) — vielmehr 'Demeter und Hekate' was gewiss irrig ist.

48) Borgia'scher Spiegel: abg. Gerhard Etr. Sp. 82; Mus. Borbonico XII 57; Müller-Wieseler Dak. no. 394; u. ö.

49) Nach Wieseler ein kleines 'pedum' — aber man erkennt auf Gerhard's Zeichnung trotz der Zerstörung deutlich an dem oberen Ende die Doldenblüthe des Narthex (ferula): vgl. dazu zB. Müller-Wieseler I no. 11; u. s. w.

50) Eileithyiadienste verrichtet 'Thalna' auch auf den etruskischen Spiegeln Gerhard Taf. 66 und 284, 1 'Thanr' ist sie genannt auf dem Spiegel Mon. dell' Inst. IX 56, 3.

Raum neben ihr, unterhalb ihrer Flügel, füllt ein Gegenstand, den man bald für ein hohes Gefäss (zum reinigenden Bad für das Kind) erklärt hat, bald richtiger wie mich dünkt für die Wiege oder aber Windelhülle[52] genommen hat, in die der Neugeborne gelegt bez. gewickelt werden soll. Oben und unten raumfüllendes figürliches Ornament: dort ein Kopf von dessen Mund jederseits ein flatterndes Band ausgeht, hier eine in einen Mantel gehüllte aufsteigende Figur[53] auf deren mächtigen Rückenflügeln die Darstellung der Dionysosgeburt sich entwickelt.

Eileithyia entbindet den Göttervater auch auf dem verschollenen und nicht ganz unzweifelhaften Reliefbruchstück, von dem im Bonner Universitätsmuseum sich ein Abguss[54] vorfindet: vom Zeus ist nur das eine Bein bis an das Knie erhalten und ein Flügel seines Adlers der über ihm schwebte; vom Dionysos nur das Händchen angelegt an dem Knie der Eileithyia. Endlich Hermes (Kekulé: 'schwerlich durchaus antik'), aufmerksam und verlegen zusehend.

Auf anderen Darstellungen treten an die Stelle der helfenden Eileithyia andere Gottheiten und zwar bald Athene bald Hermes, welche, als *κουροτρόφοι* sattsam bekannt, den Neugebornen ans Tageslicht fördern und freudig bewillkommnen. So auf einer in der Form gestampften etruskischen Bullaplatte[55], die in mehrfachen Exemplaren vorkommt: Zeus, um Unterleib und über der linken Schulter den Mantel, sitzt in Geburtswehen da; die linke Hand legt er an den Sitz, mit der Rechten umfasst und presst er das rechte Knie, während Athene, vor ihm stehend, mit beiden Händen das werdende Kind an den Aermchen gepackt hat und aus dem rechten Oberschenkel hervorzieht — in echt etruskischem Realismus, welcher auch in dem schmerzvoll verzerrten Gesichtsausdruck des kreissenden Vaters sich kundgibt, gegenüber der ruhigen Schönheit, die Zeus auf den hergehörigen Darstellungen griechischer Kunst meistens zu zeigen pflegt. Etruskisch ist auch die Beflügelung der Athene; raumfüllend sind unten ein Lorbeerzweig und oben eine flatternde Tänie (sic) angebracht[56].

Dagegen verrichtet Hermes Eileithyiadienst auf einem vaticanischen Relief[57], das bei flüchtiger und schlechter Ausführung doch auf eine treffliche griechische Vorlage zurückgeht: der

---

51) Vgl. zB. die Wiege des Hermeskindes auf der Schale des Museo Gregoriano II 81, 1. 2 = Arch. Ztg 1844 Taf. 20.

52) Vgl. den Hermesknaben Mem. dell' Inst. II 15; die Wickelkinder Coll. Albert Barre no. 140; u. ö.

53) Darüber der beschädigte Name des Besitzers oder des Stifters.

54) Kekulé Akad. Kunstmuseum zu Bonn S. 113 no. 452.

55) Zwei Exemplare im Cab. des Méd. zu Paris (früher Durand no. 2165 und 2166): abg. und bespr. De Witte Nouv. Ann. dell' Institut I (1837) pl. A. p. 370; RRochette Troisième mém. chrét. IX 7 p. 124, 2; vgl. Lenormant Annali dell' Inst. 1833 p. 215 ss; Roulez ebd. 1872 p. 220; Jahn Arch. Aufs. S. 77; u. a.

56) Möglicherweise ist Athene mit dem Dionysosknäblein auch in dem Bronzefigürchen eines etruskischen Kandelabers (abg. Annali 1872 Tav. N) zu erkennen — aber nur möglicherweise, da der Künstler ebenso wol an irgend einen anderen Pflegling der Göttin gedacht haben mag: vgl. Stark Mem. dell' Inst. II p. 243 ss. und Roulez Annali 1872 p. 216 ss.

57) Sala delle Muse des Vaticans: abg. und bespr. Visconti IV 19; Millin Gal. myth. 53, 223; u. ö. Vgl. auch Zoega bei Welcker Ztschr. S. 378 f; Beschr. Roms II 2. S. 212, 8; u. a. m.

Sohn der Maja, mit Petasos und Mantel ausgestattet, naht mit einem Pantherfell, über den beiden Händen geschäftig dem Dionysoskinde, das ihm aus dem Schenkel des auf einem Felsen[58] sitzenden Zeus vergnüglich entgegenspringt; Zeus selbst zeigt im Ausdruck des Gesichts wie in der Haltung des Körpers die Schmerzen die ihm die Entbindung verursacht. Hinter Hermes nahen und stehen drei Frauen, gleichmässig je in Chiton und Mantel und gleichmässig je ein Scepter tragend; ausser der gespreizten rechten Hand der ersten Frau, die sicher neu ist, däuchten mich auch die Aehren in der Rechten der dritten Frau nicht antik zu sein[59]; die Hand hielt wol ursprünglich nur den Mantelsaum. Nach Visconti, dem die Erklärer meistens zu folgen pflegen, wären hier Eileithyia Persephone und Demeter[60] dargestellt, jene der Entbindung wegen, diese besonders in Hinblick auf die vorausgesetzte Gemeinsamkeit der Mysterien. Die völlige Gleichheit der äusseren Erscheinung widerspricht aber einer solchen Deutung, welche die innere Bedeutung der drei Frauengestalten trennt; wir müssen vielmehr für die drei Frauen eine einheitliche Bedeutung annehmen und eine einheitliche Benennung suchen. Dieselbe scheint mir nah genug zu liegen und sicher genug: es sind die Nymphen von Nysa, welche hier nahen um ihren Pflegling direct in Empfang zu nehmen. Die Scepter können an der Richtigkeit dieser Deutung nicht irre machen — dieselben sind ihnen zum äusseren Ausdruck ihrer mütterlichen Pflege und Würde gegeben worden; wenigstens eine der Nymphen trägt ein Scepter auch auf einem in Bälde zu erwähnenden Vasenbilde (Anm. 68).

Endlich ist noch eine Reihe von Reliefdarstellungen anzuführen, welche den *entbundenen* Zeus zeigen, von Eileithyia vorsorglich gepflegt. Am besten erhalten ist diese Scene auf dem Kindersarkophag Nugent (Anm. 22): auf Stuhl mit Schemel (auf diesem steht noch ein Wasserbecken) sitzt der Wöchner Zeus. Hinterhaupt Rücken linke Schulter und linker Oberschenkel mit dem Mantel verhüllt, in der Rechten das Scepter aufstützend; die linke Hand stemmt der Gott in seinem Schmerz — *μαλακῶς ἀπὸ τῶν ὠδίνων ἔχει* (Luc. Dial. deor. 9, 2) — auf das hintere Stuhlbein. Vor ihm steht eine geflügelte[61] Eileithyia, welche mit der Linken das rechte mit Binden umwundene (sic) Bein des Zeus berührt: sie untersucht etwa die angelegte Bandage. Zwar hat man hier bisher den kreissenden Zeus gesehen und musste ihn sehen, da man die Binden übersehen hatte — diese aber weisen auf die Zeit nach der Geburt, deren Fortsetzung dann die folgende dritte Darstellung des Reliefs vorführt: Hermes trägt das ebengeborne Kind vom Zeus, zu dem er umblickt, fort zu den Pflegerinnen. Den eben entbundenen Zeus zeigt

58) Visconti erinnert an die *κολώνη λεχώιος* bei Nonnos Dionys. IX 16, die nach Dion. Perieg. 939 ff in Arabien lag.

59) Zoega a. a. O.: 'Die Achren der angeblichen Demeter sind auf eine so seltsame Weise gemacht, dass ich mich noch nicht von ihrer Wirklichkeit überzeugen kann, da man sie auch für einen Federwedel nehmen kann'.

60) Diese beiden letzteren sind zugegen beim Jacchoskinde auf dem Cameo des médailles zu Paris (Chabouillet no. 59: abg. Gerhard Akad. Abh. Atlas 80, 3).

61) Nach Welcker's feiner Deutung ein Hinweis auf leichte und schnelle Geburt und Entbindung: Rhein. Mus. f. Phil. IV S. 482.

auch das Bruchstück[62] eines grossen Marmorreliefs, welches bei S. Maria Maggiore gefunden wurde und jetzt hoffentlich im neuen capitolinischen Museum aufbewahrt wird: erhalten sind vom sitzenden Zeus noch die beiden Beine — das linke, vom Mantel verhüllt, hat als Fussschemel die Erdkugel unter sich — und der rechte Arm, den er in seinen Schmerzen um den Nacken der vor ihm stehenden Eileithyia legt; dieselbe ist eben dabei, um den rechten nackten und höher gehaltenen Oberschenkel des Gottes kunstgerecht eine Binde umzuwickeln. Die Göttin ist in geschlitztem Chiton (das rechte Bein ist völlig entblösst) mit Ueberwurf und hat ebenso wie die Eileithyia auf dem Sarkophag Nugent Rückenflügel, von denen der römische Herausgeber zwar schweigt, die aber obgleich sehr beschädigt und grösstentheils verloren aus den Bruchlinien sich deutlich ergeben, auch zum Theil (über dem Gesäss) noch erhalten scheinen. Mit Recht[63] weist CLVisconti als Analogon für diesen Verband des vom Dionysos entbundenen Zeus auf eine neue Spiegelzeichnung[64] aus Palestrina hin, welche Athene's Geburt darstellt: während die Göttin aus dem Haupte des Zeus emporsteigt, umstehen zwei Göttinnen, denen die Namen Thanr und Ethausva beigeschrieben sind, Hebeammendienste thuend den höchsten Gott; Thanr umwickelt mit breiter Binde das Haupt des Zeus, den die andere an Schulter und Kopf festhält.

Endlich gehört den Darstellungen der Schenkelgeburt die dritte Scene rechts auf dem schon mehrfach herangezogenen vaticanischen Sarkophagrelief (Anm. 28 und S. 12) an, von der leider nur noch der vom Mantel verhüllte Kopf und Oberkörper nebst gesenktem rechtem Arm des sitzenden oder liegenden Zeus erhalten ist — alles Uebrige das die Publicationen bieten ist hier irrthümliche und irrführende Ergänzung! Dieser Oberkörper des Zeus gleicht ganz dem Gott auf der linken Darstellung des Sarkophags Nugent: ob aber auf dem vaticanischen Relief die Geburt aus dem Schenkel oder aber (etwa wie auf dem Relief der Loggia scoperta) der schon entbundene Zeus dargestellt war, dessen Kind von Eileithyia und den Pflegerinnen eben in Empfang genommen wird, können wir nicht mehr entscheiden — doch will mich die letztere Scene wahrscheinlich dünken als genau entsprechendes Gegenstück zur entbundenen Semele desselben Reliefs, deren Leibesfrucht die umstehenden Dienerinnen an sich genommen haben: das Relief hätte dann in genauer Responsion um die Mittelfigur des Dionysos zur Anschauung gebracht hier die Entbindung Semele's in Gegenwart von Dienerinnen nebst der Hera und Hermes der das Dionysoskind zu holen naht, dort Hermes das Kind zum Zeus tragend und dessen Kreissen auf den Höhn des Olympos wobei Helferinnen und wol auch Hera wieder gegenwärtig waren.

---

62) Abg. und bespr. CLVisconti Bull. munic. di Roma II 1, 3 p. 89 ss; die erhaltene Höhe ist 1,20.

63) Um so unglücklicher und verkehrter ist freilich der andere Hinweis (l. c. p. 94) auf die frühere Vase Durand no. 68, die jetzt im British Museum no. 724 sich findet: das Vasenbild stellt nicht 'la teogonia di Bacco' dar, sondern wie schon Jahn, vor vielen vielen Jahren, als er es veröffentlichte, zweifellos richtig erkannte 'den verbundenen Telephos mit dem Orestes' dar (Arch. Aufs. S. 173 und Taf. 2)!

64) Spiegel Tyskiewicz: abg. Mon. dell' Inst. IX 56, 3.

6.

Zeus überbringt das Kind Pflegerinnen.

Nun ward das zweimalgeborne Bacchoskind Wärterinnen übergeben, welche weitaus meistens[65] als Nymphen von Nysa bezeichnet zu werden pflegen — so schon bei Homer (Il. VI 132 und Hymn. 26); und noch unter den späten eingekritzelten Inschriften auf den Sitzstufen des Dionysostheaters in Athen findet sich die Erwähnung von Hymnensängerinnen auf die pflegende Nymphe Nysa (CIAtt. III 320 und 351). Gewöhnlich geschieht nach der Ueberlieferung diese Uebergabe durch Hermes, aber hier und da besorgte Zeus dies selbst[66] und die Nymphen empfingen direct vom Vater der Götter und der Menschen das Kindlein:

ὃν τρέφον ἠΰκομοι νύμφαι παρὰ πατρὸς ἄνακτος
δεξάμεναι κόλποισι καὶ ἐνδυκέως ἀτίταλλον
Νύσης ἐν γυάλοις —

heisst es im homerischen Hymnus, und da kann es nicht Wunder nehmen, wenn auch einige ältere Kunstdarstellungen Zeus selbst vorführen, wie er in Person den Knaben den Nymphen zur Pflege überbringt. Es sind zwei rothfigurige Vasenbilder, auf welchen dies geschieht, vielleicht beide trotz mancherlei Verschiedenheiten und der räumlichen Getrenntheit ihrer Fundorte doch auf eine gemeinsame Vorlage zurückgehend.

Die eine Darstellung, auf einer Hydria aus Girgenti[67], war früher im Besitz des Duc de Luynes und ist jetzt mit der übrigen Sammlung dieses grossartigen Mäcens der Archäologie ins Cabinet des Médailles[68] gekommen. Zeus, in langem Bart und langem Haar, in Chiton poderes und Mantel, um das Haupt einen Kranz und in der Rechten das Scepter, steht mit dem kleinen Knaben auf der linken Hand vor den von ihm zur Wartung des Dionysos ausersehenen Frauen. Der Knabe, gleichfalls in langem Chiton nebst Mantel und um das Lockenhaar einen Epheukranz, hält im linken Händchen einen Rebzweig und streckt vergnüglich der vor ihm befindlichen Nymphe die Rechte entgegen: das Gleiche thut bewillkommnend die Nymphe, welche am Eingang ihrer durch

---

65) Vgl. die verschiedenen Benennungen und Namen bei Jacobi Mythol. Handwörterb. S. 261 Anm. ***) oder Roscher Lex. der Myth. I Vp. 1048; Robert Eratosth. p. 108; u. a.

66) Vgl. dazu auch die Sagenwendungen bei Steph. Byz. *Μάσταυρα* oder Diod. V 52.

67) Ich zweifle nicht, dass das von Welcker Ztschr. für Kunst 1818 S. 519 erwähnte 'gemalte Gefäss in der Sammlung des Canonico Spoto in Girgenti, welches (wie ihm 'versichert' worden) zu den allerschönsten in dem älteren Styl der Vasenzeichnung gehört, mit dieser Hydria identisch ist, trotz der Beschreibung der Darstellung, die bei Welcker nach Hörensagen so lautet: 'Zeus auf dem Kindbetthügel und das feuergeborene zweimütterige Kind'. Dieselbe Spoto'sche Vase erwähnte als auf die Geburt des Bacchus bezüglich schon früher kurz aus Autopsie Hirt Bilderbuch 1805 S. 77 (und darnach citiert bei Welcker Gr. Götterl. II S. 580, 20).

68) Cab. der Médailles zu Paris (no. 701); oft abgebildet: zB. Vas. Luynes 28; Nouv. Annales de l'Institut I 9; Inghirami VF. 384; Müller-Wieselar Dak. II no. 399; u. a. m. Zu den Inschriften — *Ζευς Διονυσος* und *καλος* (sic): früher las man *ναδες* — vgl. De Witte Annali dell' Inst. 1841 p. 269, 3; CIGr. 7439.

eine Säule bezeichneten Behausung[69] auf einem Klappstuhl sitzt und in der Linken gleichfalls eine Weinrebe hält; eine zweite Nymphe entfernt sich umblickend, etwa um das Weitere der Pflege anzuordnen, nachdem sie gesehen, dass das Dionysoskind sich nicht ängstigt und scheut. Beide Frauen, deren Haare in üppigen Locken in den Nacken herabfallen, sind in langen Gewändern und Mänteln; die sitzende ist mit Ohrring und Stephane geschmückt, die andere mit Ephenkranz und Scepter versehen. Ueber dem ganzen Bild liegt eine grosse Ruhe und Feierlichkeit; die Bewegungen der grossen Figuren sind ernst und gehalten, wozu die naturgemäss grössere Lebhaftigkeit des Kindes in künstlerisch wirksamen Gegensatz tritt.

Die andere Darstellung der Art stammt aus Vulci und findet sich auf einer noch nicht abgebildeten Vase, welche zuletzt in der Sammlung Paravey war[70]; ihre genauste Beschreibung findet sich in dem Katalog Canino (a. a. O.) und lautet: Jupiter, debout et barbu, est revêtu d'une tunique talaire et d'un ample manteau qui couvre sa main gauche; de la droite, il s'appuie sur un long sceptre. Les cheveux longs et bouclés retombent sur ses épaules. Devant le dieu est *une des nymphes* qui vient de recevoir dans les bras *le jeune Bacchus*; le petit dieu est entièrement nu et se retourne vers son père. La nymphe est vêtue d'une tunique talaire et d'un péplus. Derrière est assise *sa compagne*[71], évidement d'un rang supérieur; elle est coiffée d'un bonnet et vêtue d'une longue tunique constellée et d'un péplus à franges. Le siège sur le quel elle est assise est fort simple. De la main gauche elle s'appuie sur un thyrse, et de la droite elle porte une phiale[72]. Cette nymphe est placée sous un portique soutenu par une colonne ionique cannelée; des triglyphes décorent la frise'.

Hierher gehört auch eine vielbesprochene Münzdarstellung von Laodikeia in Phrygien. Auf Kupfermünzen dieser Stadt, die auf der Vorderseite bald den Kopf des 'Demos', bald das Porträt römischer Kaiserinnen zeigen[73], stellt die Rückseite Zeus[74] vor, auf dessen linkem Arm

69) Bei den Dichtern und in Lokalsagen wurde der Gott gewartet: ἄντρῳ ἐν εὐώδει (Hom. Hymn. 26, 6; Apoll. Rhod. IV 1131; Paus. III 24, 4; u. a.).

70) Sog. Stamnos der Sammlung Paravey (De Witte Catal. no. 39); früher in der Sammlung Canino (De Witte Descr. 1837 no. 21), dann beim Kunsthändler Rollin (Nouv. Ann. de l'Institut I p. 358), darauf bei Dupré. Auf der Rückseite drei Bacchantinnen, von denen eine einen Thyrsos hält.

71) De Witte nennt sie bei der Mehrzahl 'Néda oder Nysa' — ich ziehe vor dieselbe, sobald sie im Dual oder Plural auftreten, *einzeln* nicht mit einem besonderen Namen zu versehen; vgl. andererseits Anm. 89.

72) Davon sagt De Witte nichts in der Beschreibung der Sammlung Paravey — ist diese Schale etwa Ergänzung?

73) Vgl. dazu jetzt Imhoof Blumer Mon. gr. p. 407 s. no. 129; 131 und 132 nebst den guten Abbildungen auf Tafel G no. 30 (129) und 31 (132). Frühere schlechte Abbildungen zB. Millin Gal. myth. 61, 225; Müller-Wieseler II no. 409; u. ö.; frühere Besprechungen zB. Stephani CR. 1861 p. 18, 1 (Silen); Friedländer in Sallet's Ztschr. für Num. II S. 108 (Kronos); Wieseler Gött. Nachr. 1877 no. 24 S. 682 f. (Silen); u. a. m.

74) Mit dem bisher nicht zu erklärenden Beinamen Ἀσείς: vgl. die Münzen von Laodikeia, wo bald einerseits derselbe Zeus nebst Ziege (aber ohne Kind) andererseits Kopf des Aelius Caesar, bald einerseits Kopf des Zeus, andererseits die Ziege dargestellt sind, mit den Beischriften 'Zeus Aseis' oder 'Aseis Laodikeon': Friedländer a. a. O. S. 107 ff; Imhoof Blumer l. c. no. 128 und 130. Nicht unmöglich und unwahrscheinlich ist, dass die auf

ein nacktes vergnüglich zappelndes Kindchen sitzt; der höchste Gott senkt die rechte Hand[75] nach und über dem Kopf einer ihn begleitenden Ziege, die zu ihm die Schnauze um- und emporwendet; Zeus blickt bald das Kind an, bald dreht er das Antlitz zur Ziege um und herab. Wir haben hier, wie schon Ekhel mit Recht vermuthete, das Dionysoskindchen zu erkennen, das Vater Zeus in eigener Person (zu den Nymphen) trägt; die Ziege Amaltheia begleitet sie, um dem Kind der Semele als Amme zu dienen — eine auch sonst in den Kunstwerken vorhandene Uebertragung der Legende von des Zeus Ernährung auf den Dionysos (worüber mehr unten im 10. Abschnitt mitgetheilt wird).

7.

Hermes bringt das Kind nach Nysa.

Gewöhnlicher aber und allgemeiner ist wie in der Litteratur so zumal auf Kunstwerken Hermes derjenige, welcher das aus dem Schenkel des Zeus geborne Dionysoskind den Nymphen zur Wartung und Pflege zu bringen hat — Hermes, der Kinderwärter des Olymps, dem wir in Dichtung und Kunst noch manch anderes Götter- oder Heroenkind anvertraut finden[76].

So sehen wir Hermes auf der dritten (von zwei jugendlichen Hermen begrenzten) Scene des Sarkophags Nugent (Anm. 22) sofort nach der Geburt des Knaben mit demselben, den er sorglich mit beiden Händen in einem aus der Chlamys gebildeten Schurz trägt, vom Vater Zeus, zu dem er zurückblickt und den Eileithyia wartet, davoneilen[77]; zu seinen Füssen liegt Gaia, emporblickend und den rechten Arm hebend, wol aus Theilnahme und Freude über den neuen Gott, den Hermes zu den Nymphen bringt.

Desgleichen zeigt ein etruskischer hellenisierender Spiegel[78] des Museo Gregoriano, der in Orte ausgegraben ist, wie Hermes hurtig mit dem Kinde vom thronenden Zeus davonspringt[79]: der

---

diesen beiden Münzen vorhandene Ziege auf die Verwandlung des Dionysoskindes in einen 'Ziegenbock' hinweisen soll, um es vor dem Zorn der Hera zu schützen; vgl. zB. Apollod. III 4, 3, 7; u. a.

75) Dass die Hand *keinen* Gegenstand hält, bestätigt mir freundlichst auch von Sallet.

76) Vgl. dazu Drittes Hall. Progr. S. 98f.

77) Kaum glaublich aber wahr ist, dass A. Baumeister in seinen so eben erschienenen Denkmälern des klass. Alterthums I S. 438f. von dieser Gruppe des Hermes mit dem Kinde schreibt, dass sie '*wahrscheinlicherweise*, da sie ziemlich häufig in grösseren Kompositionen genau ebenso sich wiederfindet, entweder auf ein Werk des Kephisodotos (Plin. 34, 87) oder auf *ein von Paus. V 17, 1 genanntes des Praxiteles* zurückzuführen sei'! So geschrieben und gedruckt im Jahr 1885, acht Jahre nach dem Funde des praxitelischen Hermes in Olympia!

78) Abg. Mus. Greg. I 34, 2 = Ghd Etr. Spieg. Taf. 298.

79) Im ersten Augenblick freilich könnte man meinen, als ob der zurückblickende Hermes dem vor ihm sitzenden Zeus das Kind brächte, als der Moment nach Semele's Tod vom Künstler gemeint sei. Aber da das Kind mit Schuhen und Scepter ausgestattet, so zu sagen schon 'gestiefelt und gespornt' ist, kann nur an das völligfertige Kind gedacht werden; auch eilt Hermes an Zeus vorbei: wir haben hier nur etruskisches Ungeschick und mangelhafte Wiedergabe einer griechischen Vorlage vor uns.

schnellfüssige geflügelte Gott hat in der Rechten seinen Heroldstab, in der linken Hand aber, auf deren Arm Dionysos sitzt und sich ängstlich festhält, eine schlanke Blätterstande, welche auf dem etruskischen Machwerk den mit Dionysos gleichsam gebornen Thyrsos oder Narthexstab vertritt.

Auch auf dem einen Relief[80] am Hyposkenion des Dionysostheaters in Athen, vorläufig ausser dem Hermes des Praxiteles der einzigen hergehörigen Darstellung die sich im eigentlichen Griechenland gefunden hat, ist Zeus und Hermes mit dem ebengebornen Kinde vereinigt. Zeus, um den Untertheil des Körpers den Mantel, sitzt auf einem Felsstück (sic)[81] und während er angestrengt von dem Kreissen die Linke auf den Sitz stemmt, hebt er den rechten Arm, wol um dem Hermes, welcher vor ihm steht und auf dem linken Arm das kleine Dionysoskind trägt, die nöthigen Anweisungen zu geben; Hermes hat die Chlamys um, welche auf der rechten Schulter geknüpft ist; Dionysos ist um den Unterkörper mit seinem Mäntelchen verhüllt, grade so wie in der Gruppe des Praxiteles. Jederseits tänzelt und lärmt zum Schutz des ebengebornen Gottes ein Kuret oder Korybant, worüber am Schluss der ganzen Untersuchung noch näher zu sprechen sein wird.



Auf Vasenbildern rothfiguriger Technik findet sich Hermes häufig mit dem Dionysosknäblein, meistens im Begriff es den Nymphen oder auch dem Silen zur Pflege zu übergeben; doch zeigt jetzt wenigstens eine Vase*) auch den früheren Augenblick, den beginnenden Gang nach Nysa. Es ist dies eine kleine dickbauchige Amphora (*a*)[82], in Kleinasien gefunden und zur Zeit im Besitz des Prinzen Reuss zu Wien (Tafel no. 1). Hermes, auf dem Kopfe den Petasos, trägt auf dem linken Arm, über welchem (und zugleich über Rücken und rechtem Oberschenkel) die flatternde Chlamys liegt, den kleinen strammaufrecht sitzenden und in seinen Mantel gehüllten Gott und eilt hurtig von dannen, zurückblickend nach einer folgenden Bacchantin, die, eine gewaltige Schüssel mit Backwerk oder Früchten auf der Linken, in der vorgestreckten rechten Hand dem Hermes (oder dem Dionysos) den dem Weingott erb- und eigenthümlich gehörigen Thyrsos hinreicht, auf dass sie denselben mitzunehmen nicht vergessen; vor Hermes steht ein Satyr, seinem jungen Herrn und Gebieter ein Rhyton zeigend. Wo Dionysos ist, ist auch nach volksthümlicher Anschauung der bacchische Thiasos da, und so stellen sich Satyrn und Bacchantinnen denn auch sofort beim ebengebornen Bacchos ein. Diesem Vasenbilde schliesst sich eng die Darstellung eines runden Terracottareliefchens an, das jetzt modern im Innern einer Trink-

80) Abg. und bespr. Matz Mon. dell' Inst. IX 16 und Annali 1870 p. 100 ss; vgl. noch Sybel Athen. Sculpt. no. 4991. Am Zeus fehlen der Kopf der rechte Arm vom Ellenbogen an und der linke Arm vom Deltoides bis zur Handwurzel; von Hermes der Kopf der rechte Unterarm und das rechte Bein; am Dionysos Kopf und Brust.

81) Nach der Zeichnung könnte man an einen *λίθος ξεστός* denken — aber im Original (wie auch eine mir vorliegende Photographie beweist) ist es ein Felsstück, auf dem Zeus sitzt; vgl. dazu Anm. 58.

*) Vgl. dazu Nachtrag!

82) Abg. Wiener Archäol. Vorlegebl. Serie *A* Taf. XII 1; darnach wiederholt auf Tafel no. 1. Auf der Rückseite zwei Epheben mit Palästrageräthen, in Unterhaltung miteinander.

schale des Phrynos angebracht ist[83]: Hermes, in der Rechten das Kerykeion, trägt auf dem linken Arm das Dionysoskind, welches in der linken Hand eine Traube hält; ihm folgt, — nach meiner Beschreibung vor dem Original — eine Bacchantin, welche die Rechte auf die linke Schulter des Kindes legt und in der anderen Hand einen Thyrsos hat.

Die übrigen Vasenbilder zeigen dagegen Hermes mit dem Kleinen an den Ort seiner Bestimmung angelangt und auf Befehl des Zeus den Knaben abliefernd, sei es den nährenden und pflegenden Nymphen, sei es dem alten Silen, der fortan sein 'Paidagogos' wird: 'custos famulusque dei Silenus alumni' (Hor. Ars poet. 239). Die Uebergabe an die Nährerinnen von Nysa behandeln die folgenden fünf Vasenbilder, indem sie bald den Augenblick der Uebergabe selbst (*b c*) bald die erfolgte Uebergabe (*e*) und den Abschied des Hermes (*f*) zeigen; oder der Vasenmaler führt uns den Götterboten vor, wie er in seiner Kinderfreude mit dem Dionysosknaben bei den Nymphen spielt und schäckert (*d*); auf einigen Vasenbildern ist die nysäische Trophos vom Künstler völlig als Bacchantin aufgefasst (*c d*), grade so wie auch die personificierte 'Nysa' in der Pompe des Ptolemäos Philadelphos mit Epheukranz und Thyrsos dargestellt war[84]. Je nach dem Raum wechselt die Zahl der Nymphen (nur eine auf *c e*) oder man fügt bacchische Thiasoten in verschiedener Anzahl hinzu. Die fünf hergehörigen Vasenbilder sind:

b) Herrliche dickbauchige Amphora mit grossen Figuren des schönsten Styls aus Girgenti, früher in S. Martino bei Palermo, jetzt im Museo Nazionale di Palermo: abg. und bespr. Maggiore Giorn. letterario di Sicilia fasc. 19 (1824) VII p. 67 ss = Mon. ined. siciliani I Ser. (1833) IV. V. p. 20 ss; Panofka[85] Mon. dell' Inst. II 17 und Annali 1835 p. 82 ss; Müller-Wieseler Dak. II no. 398; u. a. m. Zu den Inschriften (die Trophos heisst Ariagne, was sprachlich gleichbedeutend mit Ariadne ist) vgl. CIGr. 7441 und Fünftes Hall. Progr. S 13 *E*.

Während auf der Rückseite zwei namenlose Nymphen von Nysa beschäftigt sind, einen Kranz für den neuen Zögling herzustellen[86], reicht auf der Vorderseite Hermes den Knaben einer Nymphe Namens Ariagne ('Erzheilige') hin, welche zum Empfang beide Arme vorstreckt; das Kind reckt der Wärterin vergnüglich die Händchen entgegen.

c) Spitzamphora aus Girgenti im Museo Nazionale di Palermo; anmuthiger flüchtiger Styl der Diadochenzeit: abg. und bespr. Braun Mon. dell' Inst. IV 10 und Annali 1844 p. 200 ss; die übrige Litteratur ist verzeichnet Arch. Ztg. 1871 S. 55 no. 46. Dargestellt sind verschiedene Scenen aus dem Leben und Treiben des Dionysos sowie seines Thiasos: am Bauch — ausser der herge-

---

83) Trinkschale des Phrynos (Klein Vas. Meistersign. S. 37): abg. Élite cér. I 56; zur Reliefscheibe (die ursprünglich zu einem jener lampenärtigen Gefässchen gehörte (über die Siebentes Hall. Progr. S. 26 f. gehandelt worden) vgl. Catal. Durand no. 21 und Avertissement p. II note 3; Élite cér. I p. 193, 5.

84) Athen. V p. 198 EF; vgl. dazu Kamp de Ptol. Phil. pompa p. 25 s.

85) Vgl. denselben auch Giorn. di scienze lett. et arti per la Sicilia no. 30 und Mon. ined. siciliani I Ser. p. 24 ss.

86) Die Figur rechts zeigt 'keine Lekythos' in der Hand, sondern das Ende eines Bandes (sic), das sie aufgewickelt in der Handfläche trägt.

hörigen Scene — Silen gefangen vor Midas geführt und Ariadne daheim zu der Bacchos von seinem Thiasos begleitet und umschwärmt im Komos heimkehrt; am Hals bacchische Thiasoten und eine erotische Scene.

Die Scene der Uebergabe besteht aus vier Figuren: Hermes, auf dem Rücken Chlamys und Petasos, in der Rechten das Kerykeion gleich einem Spazierstock aufsetzend, naht mit dem Kinde im linken Arm der durch einen Altar[87] angedeuteten Behausung der Nymphe; dieselbe tritt dem neuen Pflegling mit bacchischem Spielzeug und bacchischen Ausrüstungsstücken, als da sind Thyrsos Tänie Pantherchen[88] und Ephenkranz, entgegen und lustig greift der kleine Gott nach dem Kranz — hedera est gratissima Baccho (Ovid. Fast. III 767). Dem Hermes folgt der Thiasos des neuen Gottes, vertreten durch eine Baccha und einen Satyr, beide mit Thyrsen ausgestattet.

d) Krater aus Unteritalien im British Museum, früher in der Sammlung Pourtalès no. 146 (157): abg. und bespr. zB. Millin Peint. de Vas. II 13 und Gal. myth. 57, 228; Cab. Pourtalès pl. 27; Inghirami VF. 65; Guigniaut Rel. de l'ant. 114, 438; u. a. Zu den Inschriften CIGr. 7440 und Fünftes Hall. Progr. S. 16 *N*. Auf der Rückseite drei Manteljünglinge.

Der sitzende Hermes hebt das Kind, das er in beiden Händen hält, auf und nieder; Dionysos aber, davon nicht sehr erbaut, will zu seiner thyrsoshaltenden Wärterin Mainas und reckt ihr beide Aermchen entgegen; eine zweite Nymphe, wol Tethys mit Namen, sieht vergnügt zu, in der Rechten einen Weinstock haltend und die linke Hand lebhaft vorstreckend.

e) Trinkschale aus Unteritalien, früher in der Sammlung Hamilton, jetzt verschollen oder untergegangen: abg. und bespr. zB. Tischbein Vas. III 8; Millin Gal. myth. 56, 227; Hirt Bilderb. S. 63, 20; Guigniaut Rel. de l'ant. 113, 437; u. a. m.; vgl. Stephani CR. 1861 S. 19, 7.

Im Gegensatz zur vorigen Darstellung sehen wir hier, wie der kleine Gott, den auf einer Nebris weichgebettet die Wärterin Nysa[89] auf beiden Händen hält, beide Händchen dem Hermes entgegenstreckt, um von ihm genommen zu werden und mit ihm zu spielen; gerührt und willfährig hat Hermes das Kerykeion bei Seite geworfen und will den Knaben mit beiden Händen zu sich nehmen. Hinter und über der Frau raumfüllend zwei Reihen von Ephenblättern, wobei man an die Statue des Dionysos in der Pompe des Ptolemaios Philodelphos erinnert wird: *περιέκειτο δ' αὐτῷ καὶ σκιὰς ἐκ κισσοῦ καὶ ἀμπέλου καὶ τῆς λοιπῆς ὀπώρας κεκοσμημένη*, und ebensolch Laubdach wölbte sich auch über der Statue der Nysa in demselben Aufzuge[90].

f) Vasenbild aus Unteritalien, jetzt verschollen oder untergegangen: abg. und bespr. D'Hancarville Ant. etr. gr. rom. III 105 (V 16); Welcker Ztschr. für Kunst VI 26; Inghirami VF. II 194.

---

87) Vor dem Altar raumfüllend eine Arabeske.

88) Der Schwanz des Thieres, das auf dem linken Arm der Nymphe sitzt, ist unter dem Kranz bis zur rechten Hand des Hermes sichtbar.

89) So kann eine *einzelne* Pflegerin als Collectivbegriff der nysäischen Nymphen am einfachsten und passendsten geheissen werden; vgl. Anm. 65.

90) Athen. V p. 198 D und F.

Hermes steht vor der sitzenden Trophos, welche das in Chiton und Mantel gehüllte auf ihrem Schoss stehende Kindlein mit beiden Händen hält, und betrachtet, ehe er wieder davonzieht, den kleinen Gott mit Nachdenken und Wohlgefallen. Hinter der Nymphe steht eine zweite, welche in den Händen einen Zweig hält, um Dionysos zu kränzen (vgl. dazu die Rückseite von *b*).

Auf anderen Bildern ist dagegen der alte Silen, der Falstaff des griechischen Olymps, derjenige ‘*παιδαγωγὸς καὶ τροφεύς*’ (Diod. IV 4) dem Hermes den Knaben aushändigt und reizend ist das Gemisch von Scheu und Freude das der Alte beim Anblick seines kleinen Herrn und Gebieters zeigt. Es sind die folgenden zwei attischen Vasenbilder:

g) Dickbauchige Amphora aus Athen[91], im Besitz des Herrn J. Foster zu Liverpool als Stackelberg Gr. der Hell. Taf. 21 S. 17 sie zeichnete und besprach.

Vor dem auf Fels sitzenden thyrsoshaltenden Silen ist Hermes angelangt, in kurzem Chiton und Mantel, mit Flügelhut und Flügelschuhen, in der Rechten das Kerykeion; der Gott hat den linken Fuss hochaufgesetzt und reicht das in den Mantel gewickelte Kind dem Silen mit beiden Händen hin. Während Klein-Dionysos erstaunt über den stumpfnasigen komischen Gesellen die linke Hand (unter dem Mäntelchen) und den Kopf hebt, senkt Silen scheu und bewegt das Haupt auf die Brust und wagt nicht die Hände zum Empfang vorzustrecken. Hinter ihm naht in Chiton und Nebris eine der Nymphen oder Bacchai mit Oenochoe und Kantharos, den Durst des Hermes wie des Dionysos zu stillen. Auf der Rückseite eilen den jungen Gebieter zu sehen und zu begrüssen eine Baccha mit Thyrsos und Fackel und ein Satyr herbei, der lebhaft gesticuliert.

h) Kelchartiger Krater, 1835 in Vulci gefunden[92], jetzt eine Hauptzierde des Museo Gregoriano zu Rom, mit wundervoller polychromer Zeichnung auf weissem Pfeifenthon nach Art der attischen Lekythen: abg. Mus. Greg. II 26; Müller-Wieseler Dak. II no. 397. Die Frauen der Rückseite, früher irrthümlich für Musen erklärt, sind wie schon Braun Mus. Ruin. Roms S. 829 f. richtigstellte, nysäische Nymphen.

Hermes, in derselben Tracht und Ausrüstung wie auf der eben besprochenen athenischen Amphora, naht und reicht das in den Mantel gewickelte epheubekränzte Kind dem auf Fels vor ihm sitzenden Silen, der darnach die Rechte vorstreckt; der künftige Erzieher des Gottes ist von oben bis unten behaart (sog. Papposilen), stumpfnasig und oben kahlköpfig, mit langem weissem Bart und langen weissen Locken, epheubekränzt und in der Linken den Thyrsos haltend. Zwei Nymphen schauen aufmerksam auf den Vorgang: die eine hinter Silen hat stützend die Rechte auf seinen Nacken gelegt und beugt sich vor; die andere, mit Epheuranke

---

91) Ich werde kaum irren, wenn ich diese Amphora für identisch halte mit der Vase, von der Welcker (Ternite Wandgem. III S. 14 = AD. IV S. 38, 13) schreibt: ‘Die Geburt des Bacchus und Silen und Satyrn die ihn empfangen, soll an einer 1810 bei Athen von den Herren Marmondel und Ley gefundenen Vase vorgestellt sein’.

92) Die erste Erwähnung des Gefässes geschieht Bull. dell' Inst. 1835 p. 124, wie ich berichtigend zu Welcker AD. IV S. 38, 13 bemerke.

in der Linken, sitzt hinter Hermes auf Fels und legt gespannt die rechte Hand an Kinn und Wange. Die Felsstücke sind hier wie auch auf der Rückseite mit Ephen umsponnen. Auf dieser sind drei Nymphen dargestellt, Musik anstimmend zu Ehren des neuen Gottes, der ihrer Hut anvertraut wird. Die eine auf Fels sitzend schlägt mit dem Plektron die Leier an: die zweite steht zuhörend mit gesenktem Instrument vor ihr: die dritte, völlig in den weiten Mantel gehüllt, von vornehmster Erscheinung, naht langsam und würdevoll, wie von innerer Weihe bewegt.

Erwähnt sei im Anschluss an die Vasenbilder hier noch, dass auch auf einem herculanensischen Bilde [94], das jetzt untergegangen, die Uebergabe des Dionysosknaben durch Hermes an die sitzende Nysa dargestellt gewesen sein wird: die erhaltene Beschreibung lautet: 'un Mercurio alato, con un bambino in collo, appresso al quale una donna sedente, che prende il detto Mercurio per mano, dal che argomentasi essere Bacco condotto a balia'.



Unter den Reliefdarstellungen, welche uns Hermes das Kind den Pflegerinnen überbringend zeigen, ist am bekanntesten und am vollständigsten erhalten die unter dem Namen das 'Taufgefäss von Gaeta' bekannte Marmorvase, die ein Werk des Atheners Salpion ist und seit 1805 sich im Museum zu Neapel findet; ausgegraben wurde sie in den Ruinen von Formiae [95].

Hermes bringt eilendes Schritts das Kindlein, welches in sein Mäntelchen gehüllt auf seinen linken Arm stramm aufrecht sitzt, der auf einem Felsen sitzenden Nymphe, die am passendsten wieder Nysa genannt wird; sie streckt beide Hände über denen eine Nebris ausgebreitet (vgl. dazu oben S. 23 *e*) zum Empfang des jungen Gottes entgegen. Hinter ihr stehen zuschauend und erwartend der alte Silen, würdevoll auf einen Thyrsos gestützt, und zwei vornehme Frauen [96]: die ernste Tragodia und die leichte Komodia, die erstere ganz bekleidet und in der Rechten den Thyrsos sowie an den Füssen die Kothurne, die letztere mit entblösster linker Brust und mit der Rechten gegen einen Baumstamm gelehnt, welcher auf ihren ländlichen Ursprung deuten mag. Dem Hermes dagegen folgen tanzend zwei Satyrn, der eine flötenblasend, der andere mit Thyrsos, und eine Baccha, welche begeistert die Handpauke schlägt. Petersen hat mit Recht darauf aufmerksam gemacht, wie sinnreich es angeordnet ist, 'dass dort neben dem weisen Silen, der als Erzieher des Dionysos bekannt ist, die Vertreterinnen der erhabensten geistigsten Producte bacchischer Begeisterung als Pflegerinnen des Kindes gestellt sind, während hier der mehr natürlich wilde, nicht veredelte Enthusiasmus vertreten und zwischen beiden Nysa als leibliche Pflegerin des Gottes gesetzt ist'.

Es ist schon längst bemerkt worden, dass der Künstler dieser bacchischen mit Weinlaub und Trauben bekränzten [97] Marmorvase, der etwa dem ersten vorchristlichen Jahrhundert angehört,

94) Vgl. Helbig Camp. Wandgem. no 379[b].

95) Oft abgebildet und besprochen: zB. Müller-Wieseler Dak. II no. 396; Baumeister Denkm. klass. Alterth. I no. 489; u. s. w. Vgl. die Litteraturangaben bei Loewy Inschr. griech. Bildhauer S. 239 no. 338.

96) Früher sehr verschieden benannt; das Richtige erkannte Petersen Arch. Ztg 1867 S. 45 ff.

97) Welcker (Ztschr. für Kunst S. 501, 3) erinnert dabei an den Dionysos geweihten Krater aus Glas, den

die meisten oder gar alle Figuren der Darstellung nur eklektisch zusammengestellt hat und sicherlich nicht der Originalkünstler des Reliefs ist — höchstens die feinsinnige Anordnung ist sein eigen. Während die drei Figuren des Thiasos mehrfach wiederkehren [98], können wir wenigstens schon eine [99] Replik der Nysa, zwei [100] des Hermes mit dem Dionysoskinde nachweisen [101], welche Bruchstücke sind von Wiederholungen der Bacchosübergabe durch den Sohn der Maja. Auch die 'Komodia' findet sich vor [102]; nur für den Silen wie für die 'Tragodia' besitzen wir, soviel ich weiss, noch keine Repliken, dürfen aber wol ohne Zögern auch für sie beide Entlehung, nicht eigene Erfindung des Salpion annehmen.

Eine andere trotz zahlreicher Lücken ganz erhaltene Reliefdarstellung des Hermes, der das Kind unter Thiasosbegleitung (zu der nicht dargestellten Nysa) bringt, bietet das Puteal [103] dar, welches einst in S. Callisto di Trastevere zu Rom stand, jetzt die Hausflur des Humboldt'schen Schlosses zu Tegel schmückt, mit der folgenden von W. von Humboldt und Fr. Aug. Wolf verfassten lateinischen Inschrift: 'Puteal sacra bacchica exibens idem illud in quo ad martyrium patiendum circa A. CCXXIII S. Calistus immersus traditur ex ejusdem S. Calisti aede romana transtiberina emptionis jure huc devectum'. Bisher nicht veröffentlicht, wird es auf der beifolgenden Tafel no. 3 nach einer Zeichnung mitgetheilt, welche ich mir — Dank der Theilnahme und der Vermittlung meines leider zu früh verstorbenen unvergesslichen Freundes Julius Friedländer — durch Herrn J. Samuel 1880 anfertigen lassen durfte; die vielfachen Ergänzungen, welche gewissenhaft

---

Achill. Tat. II 3 folgendermassen beschreibt: '*κύκλῳ δὲ αὐτὸν ἄμπελοι περιέστεφον ἀπ' αὐτοῦ τοῦ κρατῆρος πεφυτευμέναι· οἱ δὲ βότρυες πάντῃ περικρεμάμενοι· κτλ.*'

98) Alle drei Figuren zB. auf einem Relief im Neapeler Museum (Caylus Recueil VII 38); im British Museum no. 179 (Marbles II 12; u. a.); Kandelaberbasis einst im Pal. de' Conservatori zu Rom (beschr. Zoega bei Welcker Ztschr. für Kunst S. 514, 22); Relief einst im Palazzo Rondanini (beschr. von Zoega bei Welcker Ztschr. S. 512, 21).

Der Satyr mit Flöte allein auch noch auf der Sosibiosvase (vgl. Loewy Inschr. griech. Bildh. no. 340); auf einem Relief im Vatican (abg. Visc. Piocl. IV 30); vgl. auch Mus. Capit. IV 58; u. a. m.

Die Tympanistria auf dem ebenerwähnten vaticanischen Relief (Piocl. IV 30).

Der Satyr mit dem Thyrsos auf einem Marmorkrater in Neapel (abg. zB. Müller-Wieseler Dak. II no. 549); Kandelaberbasis im Louvre (Fröhner no. 310: abg. zB. Clarac pl. 169).

99) Berl. Museum: Gerhard Ant. Bildw. I S. 78 no. 114 b.

100) Palazzo Albani (Matz-Duhn Ant. Bildw. Roms no. 3733): abg. Zoega Bassir. 3; Welcker Ztschr. VI 25; Millin. Gal. myth. 55, 226; Guigniaut Rel. de l'ant. 112, 435; Müller-Wieseler Dak. II no. 395; u. ö. — Mus. Chiaramonti des Vatican: Beschr. Roms II 2. S. 52, 181 (vgl. dazu Stephani CR. 1861 S. 17, 3).

101) Keine Replik dieses Hermes mit dem Kinde, sondern wie Friederichs (Baust. 1868 no. 300) mir richtig gesehen zu haben scheint, eher der Untertheil einer kämpfenden Figur ist auf dem Bruchstück der Akropolis Sybel no. 6616 (abg. Ussing Reis. und Stud. Taf. 2) zu erkennen: vgl. die mannigfachen Besprechungen und Vermuthungen aufgezählt bei Friederichs und bei Sybel a. a. O.; [jetzt auch Friederichs-Wolters Gypsabg. no. 1187].

102) ZB. Zoega Bassir. 96 (cf. Friederichs-Wolters no. 2144); Clarac 200, 26 (cf. Friederichs-Wolters no. 1875); Mus. Capitol. IV 60 (cf. Friederichs-Wolters no. 1824).

103) Vgl. die kurzen Erwähnungen von Welcker in seiner Ztschr. für Kunst S. 518, 28 und in Müller's Hdb.³ § 384 S. 601; auch Waagen Schloss Tegel S. 6.

alten Spuren folgen und das Ganze richtig zur Anschauung bringen, sind genau angegeben. Der Arbeit nach mag das Puteal aus hadrianischer Zeit stammen.

Hermes, die Chlamys um den Hals, trägt das nackte Kind auf den Armen und eilt vorwärts: die Gruppe weist in Bewegung und Haltung auf dasselbe Original hin, das dem Hermes des Salpion zu Grunde liegt; nur dass der Dionysosknabe hier nackt gebildet ist, während er beim Salpion und seinen Repliken eingehüllt ist. Ringsum tänzelt und schwärmt der bacchische Thiasos, aus fünf jugendlichen Satyrn und einer Baccha bestehend. Wie den Hermes mit dem Kinde hat der Bildhauer auch ohne Zweifel diese Thiasoten nicht selbstständig und neu erfunden, sondern Vorlagen und Vorbildern entlehnt, die in Rom von Werkstatt zu Werkstatt gingen und in letzter Instanz auf griechische Künstler und griechische Kunstwerke zurückgingen. Aber ich bin leider ausser Stande für die einzelnen Figuren sei es freie Repliken sei es genaue Copieen nachzuweisen, so bekannt mir jede einzelne vorkommt — nur Betreffs des Flötenbläsers links scheint mir gemeinschaftliche jedoch frei behandelte Vorlage mit dem flötenblasenden Satyr des Salpionkraters (Anm. 98) einleuchtend zu sein; auch die Tympanistria hat einige wenngleich weitläufige Verwandtschaft mit der Bacchantin auf demselben Marmorkrater. Von den übrigen Satyrn trägt der eine Schlauch und Fackel, ein anderer Spitzamphora und Fackel, ein dritter Thyrsos und wie mir scheint Flöte die er mit der Linken schultert (oder war es ursprünglich der Schaft einer Fackel?). Der letzte Satyr, der noch zu erwähnen ist und sich vor dem dahineilenden Hermes findet, hält in der linken Hand den Thyrsos und hebt die Rechte empor: ihre beiden aufgerichteten und auseinandergespreizten Finger, Daumen und Zeigefinger, verrathen dass er soeben ein Schnippchen (*ἀποκρότημα*) geschlagen hat, wozu auch die ein wenig hintenübergeworfene Bewegung des Kopfes passt, als lautes Zeichen seiner übermüthigen Freude und seiner ausgelassenen Theilnahme an dem Erscheinen des neugeborenen kleinen Herrn und Gebieters, den er und seine Kumpane auf dem Wege zu den Ammen umschwärmen und begleiten.

Das kleine Bruchstück einer ähnlichen Darstellung wie die beiden bisher besprochenen, aber nach links gewendet, ist bei Matz-Duhn Roms Ant. Bildw. III no. 4019 verzeichnet und beschrieben.

Eine abweichende Darstellung der Uebergabe des Dionysosknaben durch Hermes an eine Nymphe ist auf dem Bruchstück einer Metope erhalten, die einst ein vermuthlich bacchisches Heiligtum des alten Cales zierte; das Original, etwa aus den Zeiten der Antonine, kam nach Madrid, eine Beschreibung verdanken wir Helbig (Bull. dell' Inst. 1965 p. 41). Nach derselben fliegt Hermes in der Luft auf die Nymphe zu, welche, auf felsigem Terrain knieend, zu ihm die Hände emporhebt um das Kind zu empfangen, das der Gott mit der in die Chlamys gewickelten Linken ihr darreicht; Dionysos streckt der künftigen Pflegerin vergnügt die Aermchen entgegen. Hermes ist an Kopf und Füssen geflügelt und hält in der Rechten den Heroldstab: Nysa ist in den sog. Doppelchiton gekleidet.

Hierher gehört ferner die zierliche Darstellung einer grünen antiken Paste [104] in der

---

104) Tölken Berl. Gemmens. II 118 = Winckelmann Descr. II 1436; vgl. Smith Journal of hell. stud. III p. 84, 20. Eine ähnliche Darstellung auf einem Carneol wird beschr. bei Dolce Descr. del Mus. Denh I p. 19 no. 34.

Stoschschen Gemmensammlung zu Berlin: Hermes, um den Hals die Chlamys und auf dem Kopfe den geflügelten Hut, reicht in beiden Händen den kleinen Gott der Nymphe hin, welche auf einem Felsen sitzt und beide Hände ausstreckt, um den Knaben zu nehmen der seiner Pflegerin vergnüglich entgegenzappelt; ihr Unterkörper ist mit dem Mantel bedeckt. Oben zwischen den Köpfen des Götterboten und der Nymphe ist raumfüllend das Kerykeion angebracht (sic). Die Bewegung der Figuren ist zwanglos in den ovalen Raum hineincomponiert, der Schnitt fein und aus guter Zeit (etwa noch hellenistisch?).

Endlich finden sich Hermes und eine Nymphe von Nysa um das Dionysoskindlein noch auf einer idyllisch-lieblichen Reliefdarstellung, deren wolgerechtfertigte Beliebtheit und Verbreitung durch ihre Verwendung auf dem Deckel einer Terracottabüchse in Canosa [105] und auf Spiegelkapseln, welche in Etrurien ausgegraben wurden [106], sich offenbart; dass die Darstellung, die früher nur vereinzelt bekannt und daher verschiedentlich aber irrig (so auch von mir [107]) gedeutet wurde, auf das Dionysoskind in Nysa zu beziehn sei, hat jetzt endgültig Rohden festgestellt [108]. Der kleine Gott sitzt auf dem Schoss der Nymphe Nysa, welche ihn mit der Rechten festhält und liebevoll betrachtet; Dionysos umfasst mit beiden Händchen ihr volles grosses Füllhorn (vgl. dazu Anm. 173; 174) und drückt es vergnüglich an sich [109]; die Nymphe ist mit einem Mantel ausgestattet, der den Oberkörper vorn freilässt, und stützt die linke Hand auf ihren Felssitz [110]. Zuschaut aufmerksam und theilnehmend Hermes, welcher, mit beiden Armen auf eine Stele gelehnt und die Beine kreuzend, vor Nysa steht; vorn an der Stele, über der sein Mantel herabfällt, liegt auf den Spiegelkapseln sein Heroldstab. Ausserdem sind auf diesen Kapseln zur Raumfüllung und Charakteristik der Scene noch eine Priaposherme (hinter Hermes) und ein Adler [111] angebracht, welcher als Abgesandter des Zeus mit ausgebreiteten Flügeln über dem Dionysosknaben schützend schwebt. Auf dem Terracottadeckel findet sich hinter Hermes nur ein Jagdhund (oder ist es ein Reh, zur Charakterisierung der bacchischen Gegend?).

Dies wären alle erhaltenen [112] Denkmäler, welche mir bekannt sind mit Darstellungen des Hermes und des Dionysoskindes in Nysa.

---

105) Berl. Museum: abg. und bespr. Annali dell' Inst. 1884 Tav. E p. 30 ss.

106) Bisher sind *sechs* Repliken bekannt: abg. und bespr. Annali 1884 Tav. F p. 37 ss.

107) Drittes Hall. Progr. S. 98, 62.

108) Rohden Annali dell' Inst. 1884 p. 40 ss.

109) Vgl. dazu Münzen der karischen Nysa (abg. zB. Müller-Wieseler II no. 416) und der phrygischen Laodikeia (abg. Imhoof Blumer Mon. gr. Taf. G no. 27 S. 403, 116), wo das Dionysoskind auf oder neben dem Füllhorn sitzt und ein Rhyton oder eine Traube hält.

110) Diese Gruppe wiederholt sich auf einer in mehreren Repliken erhaltenen calenischen Trinkschale mit der Aenderung, dass aus Dionysos ein Eros gemacht und ein zweiter fliegender Eros hinzugefügt worden ist, der nach den Früchten des Füllhorns greift: dadurch ist die Frau zur Mutter Erde, zur Ge umgebildet; vgl. Benndorf Gr. Sicil. Vasenb. 57, 9 S. 113 f; Rohden l. c. p. 47 s.

111) Adler und Füllhorn auch auf kretischen Münzen neben der Pflegerin Amaltheia, die das Zeuskind trägt: Overbeck Kunstmyth. II Münztaf. V 5. S. 332, 15.

112) Vgl. auch das unten beschriebene Bild aus Herculaneum (Helbig no. 376), auf dem Hermes auch noch zugegen ist.

8.

Hermes mit dem Dionysoskinde unterwegs.

Ausser den bisher aufgezählten Darstellungen, welche Hermes mit dem Dionysoskinde in theils engerer theils lockerer Verbindung bald mit Semele oder Zeus bald mit den Pflegerinnen oder Silen zeigen, gibt es noch eine Reihe von Darstellungen, vor Allem Marmorgruppen, welche den Götterboten mit dem Dionysosknaben allein für sich auf dem Wege vom Olymp nach Nysa vorführen. Die Künstler lockte der zierliche Vorwurf, den Mann Hermes in vorsorglichem Verkehr mit dem Kleinen in einer Einzelgruppe zur Anschauung zu bringen. Den Reigen eröffnet der ältere Kephisodotos welcher den Uebergang von der hohen Kunst des Pheidias zu der schönen seines Sohnes Praxiteles vermittelte. Die Gruppe stellte nach Plinius (Nat. hist. 34 § 87) 'Mercurius Liberum patrem in infantia nutriens' vor und war aus Erz d. h. ohne einen Baumstamm oder irgend ein anderes Nebenwerk; ferner dürfen wir wol mit Sicherheit annehmen, dass Hermes, während er auf dem einen Arm das Kind hielt, ihm in der anderen Hand eine Traube reichte, nächst der Brust Nysa's die gewöhnlichste Nahrung[113] des Dionysosknaben; allenfalls könnte es auch ein Rhyton oder Kantharos gewesen sein, womit Hermes den kleinen Gott befriedigte; je nachdem aber dieser auf dem linken oder dem rechten Arm sass, wird das linke oder das rechte Bein das Stütz- oder Standbein gewesen sein. Den Styl der Gruppe können wir uns einigermassen analog der Strenge der Eirenefigur vorstellen, soweit aus bekleideten Frauengestalten auf nackte Männerfiguren überhaupt ein Rückschluss möglich ist. Copieen scheinen nicht erhalten, vielleicht auch nicht gemacht zu sein, da nach wenigen Jahrzehnten eine zweite ähnliche Figur geschaffen wurde, welche den 'Mercurius nutriens' des Kephisodotos durch vollendeteres Ebenmass, durch grössere Schönheit, durch liebenswürdigere Darstellung in den Schatten rückte — der Hermes der das Dionysoskind trägt von der Hand seines berühmten Sohnes, des Praxiteles.

In den Trümmern des alten Heraion's zu Olympia, an derselben Stelle, wo Pausanias den *Ἑρμῆν λίθου, Διόνυσον δὲ φέρει νήπιον, τέχνη δέ ἐστι Πραξιτέλους* sah und beschreibt (V 17, 3), haben wir dieses Wunderwerk das unaufhaltsam seinen Triumphzug durch die bewohnte Erde angetreten und eine kaum mehr zu übersehende Litteratur hervorgerufen hat in verhältnissmässig wohlerhaltenem Zustande wiedergefunden[114]. Nur der erhobene rechte Arm fehlt leider mit dem Gegenstand, den die Rechte hielt und nach dem der Kleine verlangend sein linkes Händchen emporstreckt, und spottet bis jetzt einer sicheren Ergänzung. Am allgemeinsten verbreitet ist die Annahme, dass Hermes eine Traube[115] emporhebe und haben moderne Wieder-

113) Vgl. zB. Anm. 109; 129b; 173; 177; 178; 188; 190; 197; 211; 217; unten die Statuettenvasen no. 1 und 5; Helbig Camp. Wandg. 376 und 377; Münze von Op[h]ynion (Anm. 163); u. a. m.

114) Vgl. Ausgr. von Olympia Heft III Taf. 6—9; Heft V Taf. 7—10 und die Ausgrabungsberichte unter dem 8. Mai 1877; 1. April 1878; 23 December 1879 und 27. März 1880.

115) So zuerst Hirschfeld Berl. Rundschau IV S. 318 ff; usw.

herstellungen von Schaper in Berlin wie von Zumbusch und Schwerzek in Wien[116] dies zur praktischen Anschauung gebracht. Kein Zweifel dass die Traube weitaus am nächsten liegt und doch möchte ich glauben, dass Praxiteles sie dem Gott nicht in die Hand gegeben hat. Jeglicher Gegenstand, der wie eine Traube (oder auch ein Becher) auf Stillung von Hunger oder Durst des Kleinen hindeutet, erlaubte nicht mehr einfach von einem 'tragen (*φέρειν*)' wie Pausanias die Figur beschreibt, sondern nur von einem 'Nähren (nutrire)' wie Plinius von der Gruppe des Kephisodot sagt, zu sprechen und der pedantische Perieget würde dies Motiv angedeutet haben, ja angedeutet haben müssen. Hätte Hermes eine Traube in der Rechten gehabt, so würde Praxiteles wol den Stamm auf den er sich unterwegs ausruhend lehnt, mit Weinrebe umrankt haben, um klarzustellen wo der Gott die Frucht gepflückt hat, die er jetzt dem Kinde spielend anbietet. Endlich wäre auch der gegenständliche Unterschied zwischen seiner und seines Vaters Figur zu gering gewesen; der Sohn entlehnte wol das neue vom Vater vielleicht erfundene jedenfalls geförderte Gruppenmotiv, aber änderte es in seiner Weise, die der Götter Treiben spielender tändelnder menschlicher darstellt. Fest und ohne Stütze in dunkler Bronze stand Kephisodot's Hermes da; gleichsam wie ein Rohr schwankend lehnt sich, in leichtem Marmor (der die Stütze forderte), die Figur des Praxiteles an; jener reicht dem Kinde Nahrung, dieser hebt scherzend etwas empor wonach das Götterkind greift. Daher vermag ich auch die übrigen bisher gemachten Vorschläge für den Gegenstand in der Rechten des Praxitelischen Hermes nicht zu billigen. Durch den Umstand verleitet, dass Hermes das Kind in der That nicht ansicht, dachte Fried. Adler[117] an Krotala oder Castagnetten*) deren Geklapper in der Rechten der Gott lausche und die Dionysos haben möchte, eine Ergänzung die Rumpf durch Hinweis auf Calpurnius Ecl. X 30 zu stützen suchte, wo Silen das Dionysoskind unterhaltend 'tremulis quassat crepitacula palmis'. Ad. Bötticher[118] in seinem sonst recht verdienstvollen Buche denkt aus demselben Grunde sogar daran, dass 'Hermes einen Beutel hochgehalten und die Münzen in demselben aneinander klingen lasse'. Aber ganz abgesehen davon dass einerseits die Vorsorge des göttlichen Kinderwärters doch allzu gross gewesen wäre wenn er sogar an das Mitnehmen der Klapper[119] gedacht hätte, andererseits aber der Beutel erst in römischer Zeit dem 'Handels'-gott beigegeben wird und zum Dionysoskinde grade wie die Faust auf's Auge passt — so ist meines Erachtens aus der Kopfhaltung an ein Lauschen des Hermes *nicht* zu schliessen noch hat Praxiteles ihn überhaupt lauschend darstellen wollen. Die Kopfhaltung, sodass das Gesicht bez. der Blick nicht im Profil auf das Kind hingerichtet ist sondern mehr in Vorderansicht am Kinde vorbeigeht, ist

---

116) Lützow Ztsch. fbK. XVIII S. 168; Lucy Mitchell Hist. of anc. sculpt. p. 441; Benndorf Arch. epigr. Mitth. aus Oesterr. VIII S. 230 ff.

117) Adler Illustr. Ztg Bd. 72 no. 1857 S. 85; Rumpf Philologus 40 S. 201 f.

*) An 'Kymbala (Schall- oder Handbecken') ist freilich gar nicht zu denken, da diese ja mit zwei Händen geschlagen werden müssen!

118) Bötticher Olympia S. 329.

119) Vgl. dazu Teles bei Stobäos 95, 72 (*κρόταλον ἔχουσα ψοφεῖ* [*ἡ τροφός*]).

nur durch künstlerische Rücksichten bedingt und veranlasst: jederseits von der Figur erhob sich dicht neben ihr eine Seule des inneren Seulenumgangs, sodass man das Antlitz des Hermes, wenn er den Knaben angesehen, stets nur im Profil vor sich gehabt hätte; der Künstler wollte aber dem Beschauer gern das volle schöne Gesicht seiner Götterstatue zeigen und rückte daher den Kopf mehr nach linkshin (vom Beschauer) in die Vorderansicht. Wie Praxiteles einerseits den Rücken des Hermes nur anlegte, weil die Nähe der Tempelwand an der er stand ihn für die Betrachtung unzugänglich machte, so änderte er andererseits unter dem Zwang des Ortes an dem die Statue aufzustellen war die Richtung des Antlitzes, das nun scheinbar den göttlichen Knaben, der seiner Hut empfohlen und mit dem er spielt nicht anblickt, sondern seine Blicke träumerisch-selbstvergessen in die Ferne sendet*). Unglücklich ist auch der Vorschlag, dem Hermes in die Rechte einen langen bis zur Erde reichenden Stab, sei es Thyrsos[120] sei es Kerykeion[121] oder Scepter[122] zu geben. Mich dünken in künstlerischer Hinsicht zwei Stützen, Baumstamm und aufgesetzter Stab, für den kräftigen elastischen Körper des Gottes allzu schwächlich gedacht, und gradezu beängstigend für die dann zwischen Scepterstab und Baumstamm eingezwängte Gestalt; und ferner — nach den langen für ihn unbrauchbaren Stäben wird das Götterkind nicht verlangt haben. Das Kerykeion in der Rechten ist überdies unstatthaft, weil Hermes dasselbe, wie bei der Statue auf dem Markt von Sparta (Anm. 13), schon in der Linken trug und weil solche scepterstabartigen Kerykeia überhaupt nur vereinzelt in der älteren Kunst vorkommen; den langen Thyrsosstab aber hat der 'bacchische' Hermes nicht nöthig, da ja das Kind auf seinem Arm jedem Beschauer bekannt und es hier überflüssig war, den Gott noch speciell äusserlich als in 'bacchischem' Interesse thätig zu charakterisieren. Welchen vom Dionysoskinde verlangten Gegenstand hielt aber Hermes in der Rechten? Des Kindes Thyrsosstäbchen, wenn mich nicht Alles täuscht. Wie Götterkinder in der Kunst sofort nach der Geburt stramm und sicher zu sitzen und zu gehn vermögen, so pflegen sie auch ihre Rüstzeuge und Attribute gleich mit auf die Welt zu bringen: wir haben oben gesehen, dass das Dionysoskind mit Fackeln in Händen geboren ist (Anm. 10) und auf der Spiegelzeichnung Borgia (Anm. 48) mit einer kleinen Ferula dem Schenkel des Zeus entsteigt; auf einem Vasenbild aus der Krim werden wir in der Hand des in Nysa gewarteten Kindleins einen kleinen Thyrsosstab finden (unten Vasenbild α; vgl. ι); auf der Vase Reuss (Tafel no. 1) hält die Baccha dem neugebornen Gott das Thyrsosstäbchen hin und auf dem Spiegel des Museo Gregoriano (Anm. 78) trägt Hermes ausser seinem Stabe auch die Narthexstaude des Kindes[123]. Ebenso nun auch in der Gruppe des Praxiteles: der kleine Gott hat einen Thyrsos in Duodezformat: diesen

*) [Vgl. ebenso auch Friederichs-Wolters Gypsabg. no 1212].

120) So zB. Treu Hermes mit Dionysosknaben S. 6; u. A.

121) So Smith Journ. of hell. stud. III p. 89 ss.

122) So Rollet und Benndorf Arch. epigr. Mitth. VIII S. 229 und 233.

123) Vgl. auch zB. noch den geschnittenen Stein in Berlin (Tölken III 938 = Stosch II 1437: abg. und bespr. Müller-Wieseler II no. 451), wo der kleine Weingott ausser der Traube einen kleinen Thyrsos trägt; neben ihm steht schützend und fördernd 'Sonne Wind Gewitter' in einer pantheistischen Figur. Vgl. auch den Stein Berlin III 939 (Stosch II 1439: abg. Müller-Wieseler II no. 452); u. a. m.

hat während des Ausruhens Hermes scherzend ihm weggenommen und hält das kleine (wol vergoldete) Stäbchen nun hoch in der Rechten empor, Dionysos aber streckt verlangend das linke Aermchen nach seinem kleinen Thyrsosscepter aus (vgl. dazu noch S. 6 Anm. 13).

So häufig uns die Figur des praxitelischen Hermes 'allein' in mehr oder weniger freien Repliken erhalten ist, bei denen dann durch das Weglassen des Kindes auch eine andere Motivierung der Figur und zumal eine andere Haltung des rechten Armes bedingt wurde und eintrat[124], so selten sind Wiederholungen des Hermes *mit* dem Kinde. Eine ganz sichere Copie bot die jetzt leider verschollene Statue 'in aedibus Farnesianis', uns nur in einer Zeichnung von de Cavalleriis bekannt[125]; wie viel ergänzt, wie viel alt, vermögen wir nicht zu sagen. Ausserdem besitzen wir noch von zwei Statuen des Hermes mit dem Dionysoskinde Ueberreste: die eine[126], bei den Ausgrabungen Napoléons III auf dem Palatin gefunden, zeigt nur noch das epheubekränzte nackte Kind auf der linken Hand sitzend; die andere Figur steht vielfach ergänzt im Giardino Boboli zu Florenz[127] und unterscheidet sich von den sämmtlichen bisher bekannten statuarischen Darstellungen dadurch, dass das Kind auf der rechten Hand sitzt; das rechte Standbein sowie das Motiv der Chlamys deren unterer Zipfel um den linken Unterarm gewickelt ist, stimmen wiederum mit freieren Repliken, welche vom praxitelischen Hermes allein ohne das Kind mehrfach umgingen[128], und weisen so in letzter Instanz auf das uns durch ein günstiges Geschick gebliebene Werk in Olympia als auf das Original auch dieser Statue zurück.

Gleiches gilt wol auch von den kleinen Bronzegruppen[129], welche alle (auch *d*) diesseits der Alpen gefunden sind: bei aller Verschiedenheit sowol untereinander als insgesammt von dem olympischen Original, erkennt man bald das eine oder das andere was noch an die Gruppe

124) Vgl. die leicht zu vermehrende (Anm. 128) Zusammenstellung bei Körte Arch. Mitth. aus Athen III S. 100 ff; S. 98 f.

125) Cavalleriis Ant. stat. nob. III. IV (1594). 45 = Wiener Vorlageblätter Ser. A Taf. 12, 3. In *verkehrtem* Sinn wiedergegeben.

126) Matz-Duhn Ant. Bildw. I no. 355; vgl. auch Arch. Anz. 1863 S. 86. Die tragende Hand ist nicht weiblich.

127) Beschr. Dütschke Zerstr. Ant. Florenz no. 84 (die Abbildungen sind mir hier nicht zugänglich).

128) Vgl. zB. einerseits Clarac 660, 1520; 661, 1528; 666 B, 1516; 666 C, 1512 A; usw. und andererseits 659, 1523; 665, 1514; u. a. m.

129) Mir sind die folgenden bekannt geworden:

a) Gefunden in Vindonissa (Windisch), jetzt im Museum zu Zürich (Benndorf Antiken no. 60): abg. und bespr. Jahn Mitth. der antiq. Gesellsch. Zürich Bd. XIV 4. Taf. I 7 S. 100 ff; wiederholt Benndorf Wiener Vorlagebl. Ser. A XII 13.

b) Gef. in Marché-Allouarde bei Roye (dép. de la Somme): abg. und bespr. Danicourt Revue arch. III Série. IV 4 (16). p. 72 ss; vgl. De Witte ebend. II p. 185.

c) Gef. in Noyers bei Sédan: abg. und bespr. von Grivaud de la Vincelle (dies entnehme ich von Danicourt l. c.; mir steht hier nur Grivaud Recueil de mon. ant. de l'anc. Gaule zu Gebote, wo die Figur nicht abgebildet ist.

d) Fundort unbekannt; im Musée du Louvre (Longpérier Notice I p. 154 no. 655): abg. und bespr. Waldstein Journ. of hell. Stud. III p. 107 ss.

des Praxiteles wenigstens erinnert. So ist in der Statuette des Louvre (*d*) die Stellung und Haltung des Körpers mit Ausnahme des rechten Arms, in der Bronze aus Vindonissa (*a*) wenigstens die Linie der rechten Körperseite der olympischen Statue sehr ähnlich; in letzterer entspricht auch die Bewegung des rechten Aermchens des Dionysos, ebenso wie seine Bekleidung in der Statuette von Marché-Allouarde (*b*) demjenigen was uns das Original zeigt. Grösser freilich sind die Abweichungen! In der Züricher Bronze (*a*) sieht Hermes vom Kinde weg, das in der Statuette des Louvre (*d*) in dem von der Chlamys gebildeten Bausch sitzt; die erst kürzlich gefundene Bronze (*b*) von Marché-Allouarde zeigt in der Linken des Kindes eine Blume (oder Klapper?), in der gesenkten Rechten des Gottes aber eine Traube, nach der jenes verlangend die rechte Hand ausstreckt; usw.

Endlich geht auf die praxitelische Statue auch wol zuallerletzt, ohne dass wir freilich hier wie bei den ebenbesprochenen Bronzestatuen die hinüberführenden Zwischenglieder besitzen oder auch nur ahnen, eine Reihe von Votivreliefdarstellungen[130], welche sämmtlich spätrömischer Kaiserzeit angehörig und sämmtlich diesseits der Alpen am Rhein und an der Donau gefunden sind; sie verherrlichen die Macht eines dort einheimischen mit dem römischen Mercurius identificierten und vereinigten Gottes, der hohe Verehrung und Ansehen genoss[131]. Mercur ist ausgerüstet mit allerlei Attributen — Caduceus Börse Hahn Bock Schildkröte Fisch und Widder — und trägt auf der Linken den kleinen Bacchus, der einmal geflügelt ist (*b*), ein andermal (*c*) ein Füllhorn, wie es scheint trägt. Hier ist an den Dionysosknaben, den Hermes nach Nysa bringt, nicht mehr zu denken, sondern wie jene Attribute den Mercur als Gott des Handels und des Reichthums, als Schirmer der Heerden und der Thierwelt auf Erden sowie im Himmel und Wasser überhaupt charakterisieren, so deutet der Kleine auf seinem Arm den Schutz an, den der mächtige Gott als 'nutritor (*κουροτρόφος*[132])' den Menschen gewährt: Füllhorn und Beflügelung des Kindes tragen nur dazu bei, die Machtfülle des Hermes auszudrücken.



130) Zusammengestellt von Benndorf Arch. epigr. Mitth. Oesterreich II S. 1 ff. Es sind die folgenden:

a) Gef. in Carnuntum; jetzt in Wien: abg. und bespr. Benndorf a. a. O. Taf. I S. 2 ff; Smith Journal of hell. stud. III p. 91, 7; auch Wiener Vorlegebl. Ser. A. Taf. XII 12.

b) Gef. in Gersthofen; jetzt im Museum zu Augsburg: beschr. Mezger Steindenkmäler im Maximiliansmus. S. 20 no. XII; Benndorf a. a. O. S. 7. Die Beflügelung des Dionysos betreffend vgl. die Pomp. Darstellung Helbig Camp. Wandgem. no. 373 (und Anm. 227).

c) Gef. in Gundershofen (Elsass): abg. Jahrb. des Ver. der Alterthumsfr. Rheinl. XII 5, 1; Wiener Vorleg. a. a. O. XII 11; vgl. Wieseler Jahrb. des Vereins XIV S. 29; Benndorf a. a. O. S. 5 f. Die Inschrift bei Brambach CIRhen. no. 1848. Der Gegenstand in der erhobenen Rechten des Dionysos etwa ein volles Füllhorn dessen unteres Ende er in der Linken hielt?

d) Gef. in Godramstein bei Landau; jetzt im Antiquarium zu Mannheim (Haug Denksteine S. 19 no. 11): abg. zB. Wiener Vorlegebl. a. a. O. XII 9; Journal of hell. stud. III p. 89, 1; vgl. Benndorf a. a. O. S. 6 f.

e) Gef. in Onsdorf (Kreis Saarburg); jetzt in Trier: genau beschr. von Hettner bei Benndorf a. a. O. S. 8 Anm. 16; vgl. auch Lersch Jahrb. Rheinl. VII S. 161.

131) Vgl. dazu Caes. de bello gall. VI 17 und Tacit. Germ. 9.

132) Vgl. dazu Eckhel Doctr. num. vet. VII p. 421 (Saloninus).

Ausser diesen Darstellungen gibt es noch eine Anzahl von Kleinwerken, welche den Hermes mit dem Dionysoskinde 'unterwegs' darstellen, zum Theil mit eigenartigen und zierlichen Motiven die zeigen, wie die Phantasie der Künstler und entsprechend des Publicums nicht müde wurde, sich den älteren Mann im Verkehr und in der Wartung des Kleinen auszumalen; auch hier drängt sich hin und wieder der Gedanke auf, dass die Künstler unter dem Bann der olympischen Statue stehen.

So gleich bei der ersten Darstellung, die zu besprechen ist und sich auf dem Griff einer silbernen Kasserole im Turiner Museum [133] findet. Dargestellt ist Hermes, das Dionysoskind wartend oder vielmehr mit ihm scherzend: der Gott steht mit einer Traube in der hochgehobenen Rechten vor dem Kindchen, das auf einer Stele vor ihm sitzt [134] und das linke Händchen verlangend nach der Speise emporreckt; in der gesenkten Linken (die von dem Kinde verdeckt wird: vielleicht hält sie es fest?) hat der Gott den Heroldstab zur Erde herabgesetzt. Die Stele und der erhobene rechte Arm des Hermes weisen auf Praxiteles zurück. Attribute des Dionysos sowie des Hermes füllen den übrigen Raum des Griffes.

Niedlich gedacht sind einige Darstellungen auf Kupfermünzen von Philadelphia Lydiae [135] und von Sagalassos [136] aus römischer Kaiserzeit. Auf einer Kupfermünze der ersteren Stadt steht Hermes aufrecht und lässt den auf seiner ausgestreckten Linken sitzenden Dionysosknaben wippen; neben dem Hermes ein Widder [137]. Ebenso schaukelt der Gott das auf seiner Linken sitzende Kind auf einer unter Claudius Gothicus in Salagassos geprägten Bronzemünze, jedoch sitzt Hermes ausruhend auf einem Felsstück; der Kleine hebt vergnügt beide Arme empor, vielleicht auch, um nicht das Gleichgewicht zu verlieren. Auch auf der anderen schon unter Alexander Severus geschlagenen Münze derselben Stadt ruht Hermes auf einem Felsen sitzend aus und blickt um zu dem neben ihm auf dem Felssitz stehenden Dionysosknaben, der auf ihn heraufklettern will; Hermes hält ihn mit der Linken. Endlich gibt es noch korinthische Münzen aus der Zeit des Trajan [138], welche den Hermes darstellen, das Dionysoskind auf dem linken Arm tragend und schnell vorwärts gehend; vgl. die sehr ähnliche Darstellung auf spartanischen Münzen, die schon oben S. 6 Anm. 13 besprochen sind.

Auch auf Terracottareliefs finden sich hergehörige Scenen. So haben wir aus Carnuntum

---

133) Dütschke Turiner Mus. no. 306: abg. Arneth Ant. Gold- und Silbermon. S. XI 4; darnach Wiener Vorlegebl. Ser. A Taf. XII 10; Journal of hell. stud. III p. 89, 5; vgl. auch Wieseler Gött. gel. Nachr. 1877 no. 24 S. 679.

134) So auch Wieseler a. a. O.; Dütschke a. a. O. dagegen meint, Hermes trage 'in der Linken über einer Seule' den Knaben.

135) Kupfermünze des Caracalla: abg. und bespr. Imhoof Blumer Choix V 184 und Mon. gr. p. 387 (= Wiener Vorlegebl. Ser. A. XII 7).

136) Kupfermünze des Alex. Severus: abg. und bespr. Löbbeke in Sallet Ztschr. f. Num. VII p. 57, 11 (= Wiener Vorlegebl. Ser. A. XII 5). — Kupfermünze des Claudius Gothicus: abg. und bespr. Imhoof Blumer Choix V 166 und Mon. gr. p. 339 (= Wiener Vorlegebl. Ser. A. XII 6).

137) So nach Zeichnung und Text von Imhoof; man erwartet eher einen 'Panther'.

138) Abg. Journ. of hell. stud. VI pl. 52 no. 88 (= Mionnet Descr. II p. 179 no. 231).

den kleinen Rest eines Gefässes aus terra sigillata[139] mit der Figur eines stehenden Hermes (Beine fehlen von der Mitte der Oberschenkel an), welcher auf dem linken Arm den Dionysosknaben trägt und in der erhobenen Rechten einen Stab hält (ob Thyrsos und wie lang, ist nicht mehr zu entscheiden!), nachdem das Kind seine Rechte emporstreckt: eine Verwandtschaft mit der Figur des Praxiteles ist hier nicht zu verkennen. Weniger sicher ist die Deutung der Darstellung auf einer mehrfach vorhandenen Terracottascheibe[140]: ein Mann mit Petasos und Chlamys sitzt auf einem Felsstück und trägt in der vorgestreckten Linken ein kleines Kind — wol mit Hinweis auf die Münzen von Sagalassos am einfachsten auf Hermes mit dem Dionysoskinde zu deuten; jedoch ist noch ein scharfausgedrücktes Exemplar der Darstellung zur Sicherstellung der Erklärung abzuwarten.



Endlich sind noch eine grössere Reihe von geschnittenen Steinen zu erwähnen, die Hermes mit dem Sohn der Semele auf dem Wege zu den Nymphen vorführen. Bei der grossen Lückenhaftigkeit, in der mir hier das litterarische Material sowie Abdrucksammlungen von geschnittenen Steinen leider nur zu Gebote stehen, vermag ich Abschliessendes nicht zu bieten, sondern muss mich hier wie bei späteren Gemmenbesprechungen auf einzelne Punkte beschränken. Hermes erscheint auf den Steinen mit dem Dionysoskinde bald dahineilend bez. schwebend, bald stehend oder sitzend und ausruhend. Durch die Luft eilt er dahin auf einigen bisher unedierten Gemmen[141], und ist dabei die rührige Mannigfaltigkeit zu bewundern, mit der die Kleinkünstler beim Wiederholen selbstdenkend die Vorlagen mehr oder weniger zu ändern pflegten. Auf einem Stoschischen Granat[142] im Berliner Museum hat Hermes, an Haupt und Füssen geflügelt und die Chlamys über dem linken Arm herabhängend, den nackten Kleinen auf der Linken und eilt, das Kerykeion in der Rechten schulternd, durch die Luft nach rechtshin fort; das Kind streckt beide Händchen vor — sie sind eben bei den Nymphen anlangend zu denken; trefflich ist die Figur des Hermes in den ovalen Raum hineincomponiert. Ein anderer geschnittener Stein desselben Museums[143] zeigt Hermes dagegen nach linkshin die Luft durcheilend: er trägt den Flügelhut und an den Füssen Flügel, die Chlamys ist um den Hals geknüpft und füllt auseinanderflatternd den Raum hinter Hermes, wie der Raum vor ihm durch den in der Rechten schräg-gesenkten Heroldstab gefüllt ist; das Kind auf der linken Hand streckt die Aermchen zum Gott empor der das Haupt zärtlich zu ihm neigt. Sehr ähnlich ist die Darstellung auf einem dritten Stein[144]: Hermes ist

139) Abg. und bespr. Arch. Epigr. Mittheil. Oesterr. VIII 5 S. 228 ff.

140) Vgl. dazu 3. Hall. Progr. S. 43, 46 (Turiner Museum).

141) Hierhergehört auch der Wiener Granat (Sacken-Kenner Münz- und Antikenk. S. 436, 427): Hermes mit dem Dionysoskindchen (sic; nicht 'Hermes Psychopompos').

142) Tölken Berl. Gemmens. III 900 (Stosch II 388); eine antike Paste ebenda III 901 (II 389).

143) Geschnittener Stein 'neuen Erwerbes'; mir in Abdruck vorliegend; H. 0,011; Br. 0,01.

144) Mir in einem römischen Abguss vorliegend; wo das Original ist vermag ich nicht anzugeben. H. 0,013; Br. 0,009.

in ganz derselben Stellung und Tracht wie auf der vorigen Gemme, ebenso ist die Bewegung des Dionysoskindes die gleiche — der Unterschied besteht einzig darin, dass Hermes hier wie auf dem Stoschischen Granat das Kerykeion in der Rechten wieder schultert. Auf anderen Darstellungen tritt an die Stelle des durch die Luft Eilens das Dahinrennen auf der Erde: so läuft auf einem Carneol[145], dessen Paste in der Sammlung Dehn war, Hermes mit dem Kinde im Arm schnell dahin, mit Hut und Caduceus ausgestattet, aber ohne Chlamys. Ebenso läuft der Gott eilig vorwärts, blickt aber zurück auf einen Stein in Lippert's Daktyliothek (1767) I no. 321; hier ist er ausser mit Hut und Heroldstab auch wieder mit der Chlamys um den Hals versehen, die weit nach hinten flattert[146]. Auf einem Carneol, der früher in der Strozzi'schen Sammlung war, trägt Hermes (in Vorderansicht; Brustbild) das Kind fest in seine Chlamys gewickelt zu seiner Linken[147]. U. a. m.[148]

Andere Gemmenbilder stellen dagegen dar, wie Hermes unterwegs ausruht. So steht er in Vorderansicht auf einem Sarder des florentiner Museums[149], in den Händen das Kerykeion und das vergnüglich zappelnde Dionysoskind haltend, zu dem er den Kopf gewendet hat. Ein anderer Stein[150] desselben Museums zeigt Hermes nach linkshin gewendet und das auf der vorgestreckten linken Hand sitzende Kind betrachtend; in der gesenkten Rechten hat er einen Lorbeer- oder Olivenzweig statt des Kerykeions das er sonst trägt. Das British Museum besitzt einen geschnittenen Stein[151], auf dem Hermes mit linkem höhergesetztem Fuss dasteht und auf dem linken Knie den Dionysosknaben mit beiden Händen festhält; das Kind hält sich mit der Rechten an Hermes' Schulter, während es mit dem linken Händchen nach Trauben(?) an einem Baum heruntergreift. Hierher gehört endlich noch eine etruskische Gemmendarstellung[152]! Während alle bisher angeführten Steine aus römischer Zeit stammen, ist dieser jetzt im British Museum befindliche Stein von alter strenger Kunst, die die Verhältnisse der Körpertheile noch nicht zu treffen vermag und im Bestreben den Raum zu füllen die Stellung und Bewegung der Figuren verschränkt. Hermes, im Nacken den Petasos und in der Rechten das langstabige Kerykeion,

---

145) Dolce Descr. del Museo Denh I p. 49 no. 33: Mercurio tutto nudo con il caduceo in mano, e suo capello in testa, tenendo un fanciullo nelle braccie, in atto di velocemente camminare; pasta sunta da un intaglio in carniuola.

146) Abg. Gravelle Recueil II 4; ein Abdruck auch bei Stosch II 1435. Eine ähnliche Darstellung bei Maffei Gemme ant. II 6 (wie ich dem Lippert'schen Text entnehme); NB. ich bemerke, dass die no. 4 und 8 bei Smith Journ. of hell. stud. III p. 82 s. identisch sind.

147) Abg. Gori Mus. flor. I 69, 1; Passeri Nov. Thes. gemm. 61 (mir nicht zugänglich); Abdruck bei Lippert (1767) I no. 320.

148) Vgl. zB. noch Nev. Story Maskelyne Marlborough Gems no. 169.

149) Abg. Gori Mus. flor. I 71, 2; Passeri Nov. thes. gemm. 60; Journal of hell. stud. III p. 86, 1. — Eine Replik (Onyx Strozzi) bei Maffei Gemme ant. II 81 = Montfaucon Ant. I 75, 3 = Journ. of hell. stud. III p. 86, 2; u. ö.

150) Abg. Gori Mus. flor. I 94, 8.

151) Beschr. von Smith Journ. of hell. stud. III p. 86, 33.

152) Abg. und bespr. Millin Pierres gr. 30 und Gal. myth. 51, 211; Journ. of hell. stud. III p. 90, 6 (gut und stylvoll); u. a. m. Mir liegt ein Abdruck vor.

lässt vom linken Arm den kleinen Dionysosknaben zur Erde herabgleiten; der Gott blickt zum Kinde herunter, der Kleine zu seinem Pfleger empor; daneben rechts Andeutung von Wellen. An Hermes Psychopompos zu denken sehe ich hier keinen zwingenden Grund; die Situation ist vom Künstler klar hingestellt: nachdem Hermes das weite Meer überflogen und hinter sich hat, will er am Ufer rasten und lässt nun den Knaben zur Erde gleiten. Ist diese Erklärung auf Hermes und das Dionysoskind richtig, so ergibt sich die gleiche Deutung auch für die verwandte Darstellung eines oft besprochenen Skarabäus[153], welcher uns den Hermes, im Nacken den Petasos und in der Rechten das langstabige Kerykeion, zeigt wie er vorwärtseilend zu einer kleinen nackten[154] Gestalt umblickt, die auf seiner gesenkten linken Hand aufrecht steht und die Rechte zum Hermes emporhebt; in der gesenkten Linken hält sie einen kleinen Zweig. So absonderlich die Art und Weise ist, wie das Kind hier getragen wird, so erklärt sich dies doch leicht aus dem Bestreben des noch nicht gewandten Künstlers den Raum auszufüllen; der kleine undefinierbare Zweig in der Hand des Knaben (ob es ein Oliven- oder Lorbeerzweig oder aber ein Palmenzweig ist, bleibt unentschieden) kann nicht auffallen: ein Rebzweiglein hat das Dionysoskind auf der einen agrigentiner Vase in Händen (Anm. 68); einen unbestimmbaren Zweig werden wir in seiner Hand auf einem Vasenbilde aus S. Agata de' Goti (unten *9*) begegnen. So dünkt mich auch hier Hermes mit dem Dionysoskinde dargestellt, freilich nicht im Begriff unterwegs zu rasten wie auf dem etruskischen Stein des British Museums, sondern unaufhaltsam mit seiner Bürde nach Nysa vorwärtseilend[155].

153) Tölken II 60 (Stosch II 113): abg. und bespr. zB. Winckelmann M.I. 39; Welcker AD. II 16, 30; Müller-Wieseler Dak. II no. 331; usw.

154) Geschlechtstheile sind nicht erkennbar, was bei der Kleinheit nicht auffällig ist; deswegen kann und wird aber die Figur doch nur männlich sein: wäre sie weiblich, so würde sie bekleidet sein; vgl. Robert Arch. Ztg 1879 S. 23 f.

155) Wie die trotz einigen Verschiedenheiten mit dieser Darstellung *ganz* übereinstimmenden Figuren auf einem anderen geschnittenen Stein, der aus dem Peloponnes stammt (abg. zB. Müller-Wieseler Dak. II no. 831), zu deuten sind, weiss ich sicher nicht zu sagen. Beide Steindarstellungen gehen entschieden auf eine Vorlage zurück; die Unterschiede sind nur äusserlich und gering: statt des Kerykeions hat der Mann, welcher hier mit shawlartig-gelegtem Mantel ausgestattet aber ohne Petasos ist, ein Blitzbündel in der Rechten; zwischen seinen Füssen, wo im Berliner Skarabäus Stab und Knoten des Kerykeions den Raum füllen, ist hier ein mehrfach gebrochener Blitzstrahl angebracht; endlich hat die kleine Gestalt nichts in der gesenkten linken Hand. Die bisher gegebenen Deutungen (Wieseler a. a. O.) befriedigen wol Niemand; nur schüchtern versuche ich im Folgenden eine neue Erklärung, deren methodische Grundlage wenigstens man nicht wird leugnen können. Das Blitzbündel in der Rechten weist auf Zeus, gegen den freilich auf einem *griechischen* Monumente die Bartlosigkeit zu sprechen scheint (vgl. darüber Overbeck Kunstmyth. II S. 195 ff). Vielleicht erklärt sich die Bartlosigkeit daraus, dass die Vorlage einen bartlosen Träger zeigte und der Steinschneider, als er sie für einen Zeus verwendete, den Bart aus Gedankenlosigkeit oder aus Bequemlichkeit zuzusetzen unterliess. Oder schien es etwa dem Kleinkünstler — grade wie einigen Vasenmalern (vgl. dazu Overbeck Kunstmyth. II S. 436, 17 und S. 466, 1 zu Atlas VI 13 und VII 8) — passender den Zeus in jugendlichem Lebensalter darzustellen, weil er einen verliebten Zeus vorführte? Denn zugegeben, dass der bartlose Blitzträger Zeus sein kann und Zeus ist, so ist die folgende Deutung schwer abzuweisen: Zeus selbst rettet beim Tode der Semele den Dionysosknaben aus Feuer und Blitzen und trägt ihn eiligst mit sich zum Olymp fort um ihn in seinem Schenkel zu bergen (vgl. dazu die oben S. 11 angeführten Verse des Euripides u. A.). Bei

9.

Das Dionysoskind in Nysa.

Bei Calpurnius Ecl. X 25 ff singt Pan die Geburt des Bacchus und malt seine Pflege in Nysa folgendermassen aus:

'Hunc Nymphae, Faunique senes, Satyrique procaces,
nosque etiam Nysae viridi nutrimus in antro.
Quin et Silenus parvum veneratus alumnum
aut gremio fovet, aut resupinis sustinet ulnis
et vocat ad risum digito, motumque quietem
allicit, aut tremulis quassat crepitacula palmis.
Cui deus arridens horrentes pectore setas
vellicat, aut digitis aures astringit acutas,
applauditve manu mutilum caput, aut breve mentum,
et simas tenero collidit pollice nares'.

Ebenso führte auch die Kunst in mancherlei Statuen und Reliefs, Vasenbildern und Wandgemälden den Aufenthalt und die Erziehung des kleinen Gottes in Mitten von Nymphen und Bacchantinnen, von Silenen und Satyrn vor und wurde nicht müde, diese göttliche Kinderstube mit aller Poesie und Phantasie auszuschmücken und mit liebevollem Eingehen zu schildern.



Betrachten wir zuerst die erhaltenen Vasenbilder, zeitlich die ältesten unter den derartigen noch vorhandenen Darstellungen, so sind mir die folgenden insgesammt rothfigurigen Gefässe bekannt geworden:

a) Deckelschale aus der Krim im Museum der Ermitage zu Petersburg no. 2007: abg. und bespr. Stephani Compte-rendu Taf. 2 S. 29 ff.

Von allen Darstellungen die figurenreichste: ein bärtiger Satyr, welcher das Dionysoskind herumgetragen oder mit ihm gespielt hat, bringt es, etwa zur Säugung, eilig der Wärterin zurück, welche mit Thyrsos und Tympanon ausgerüstet dasitzt; der kleine Gott ist bemäntelt und hält im linken Arm einen kleinen Thyrsos; ein Panther, sein 'Schosshund' (vgl dazu S. 22 *c*) folgt springend. Ringsum schwärmt und lärmt in buntem Durcheinander der Thiasos: Pan sucht eine Bacchantin zu umfassen, die ein Tympanon schwingt; ein ithyphallischer Satyr fasst nach einer vollbrüstigen Mänade mit Tympanon und Thyrsos, den sie erschreckt fallen lässt; eine andere,

---

dieser Deutung findet alles — das Blitzbündel der Blitzstrahl der Mantel das sorgsame Tragen das Forteilen — seine einfache Erklärung; auch die Bartlosigkeit wäre zu rechtfertigen. Die Verwendung einundderselben Vorlage bez. einunddesselben Figurenschema's zu inhaltlich verschiedenen Darstellungen — hier Zeus das Dionysoskind in den Olymp tragend, dort Hermes es nach Nysa bringend — hat nichts auffälliges; ich erinnere nur an die trauernde sitzende Gestalt, welche auf dem einen Stein als Achill, auf einem anderen als Theseus u. s. w. verwendet wurde (Brunn Ann. dell' Inst. 1858 p. 368 s). Die peloponnesische Gemme wäre, wenn meine Deutung gebilligt wird, die bisher einzige Darstellung der älteren Sagenwendung, dass Zeus selbst statt Hermes das Kind der Semele rettet, wozu ihr Alter ja wol stimmt, und alsdann oben einzufügen (S. 11 Anm. 34).

die gleichfalls einen Thyrsos trägt, ringt mit einem ithyphallischen Satyr der ihr einen Kuss rauben will; Priapos bläst tänzelnd die Doppelflöte, während eine vierte Frau, Nymphe oder Baccha, entsetzt über ihn davon eilt. Traubenvolle Weinreben und Blumenranken, Tympana und bacchische Trinkgefässe füllen den leeren Raum. Die Darstellung ist mit grosser Sicherheit und Anmuth gedacht wie gezeichnet; zierlich ist der künstlerische Gegensatz zwischen dem würdigen Ernst des kleinen Gottes und der stürmischen Ausgelassenheit seiner Umgebung, welche sich den Freuden des Weins und der Liebe in ungemeisterter Natürlichkeit hingibt; die Frauen sind sämmtlich reich bekleidet und geschmückt, von den männlichen Thiasioten nur Priapos in langwallendem Chiton und mit Aermeln sowie Schuhen versehen.

β) Amphora mit Deckel, leider hier und da lückenhaft; aus der Certosa bei Bologna im dortigen Museo civico no. 77: abg. und bespr. Zannoni Scavi della Certosa Tav. 50 no. 25 und no. 2. p. 198; vgl. Brizio Bull. dell Inst. 1872 p. 83, 38 und p. 117.

Sechs Nymphen, je drei auf einer Seite, mit und um den Knaben beschäftigt. Vorn hält die eine Nymphe das nackte Kind, das nach der zweiten, die epheubekränzt ist und einen Thyrsos hält, zu verlangen scheint; die dritte Nymphe hat in der linken Hand einen Kantharos gesenkt und hebt zuschauend die Rechte. Die drei Frauen auf der Rückseite haben Epheuranke, Oenochoe und Trinkschale in Händen, mit einander sprechend und etwa eine Sponde oder auch nur einen Trunk vorbereitend.

γ) Krater (sog. Stamnos) in der Sammlung Dzialyuska zu Paris: derselbe wird sich in dem in Bälde erscheinenden stattlichen Katalog der Sammlung von De Witte abgebildet und beschrieben finden; vgl. auch H. Lonypérier Rev. archéol. NS. XVII p. 353 no. 22.

Auch hier sechs Nymphen, je drei auf einer Seite. Die eine hält den Knaben einer Gefährtin hin, welche mit einer Leier ausgestattet ist; die dritte setzt einen Krater auf ein Untergestell, um Weintrank zu bereiten. Auf der anderen Seite halten zwei Nymphen je einen Skyphos und die dritte eine Fackel.

δ) Krater aus Ischia, flüchtige Zeichnung; jetzt in der Sammlung Santangelo im Museum zu Neapel no. 283: abg. Tafel no. 2: vgl. Bull. dell' Inst. 1842 p. 10 und Neap. Vasenkatalog S. 698, 283.

Dem sitzenden Silen, der in der Rechten einen Thyrsos hält und um das weisse[157] Haar einen Epheukranz trägt, reicht eine der Nymphen den kleinen bekränzten und eingehüllten Dionysosknaben; Silen streckt zum Empfang die Rechte vor. Jederseits schaut eine Nymphe oder eine Baccha mit Thyrsos aufmerksam auf den kleinen Gott und seinen Pädagogen. Zu beachten ist die Aehnlichkeit welche zwischen den Hauptfiguren des Silens und des Dionysoskindes auf der Vase von Ischia und denselben Figuren auf den schon S. 24 besprochenen attischen Vasen *g* und namentlich *h* besteht, wo an Stelle der übergebenden Nymphe Hermes das Kind überbringt — eine Aehnlichkeit die auf ein und dieselbe Vorlage weist, welche von den Vasenmalern gemeinschaftlich wenn auch frei benutzt worden ist. Auf der Rückseite der Vase Santangelo

156) Vgl. dazu zB. Münch. Vas. no. 354; u. a. m.

157) Die weisse Deckfarbe des Hauptbaares wie des Bartes sind jetzt abgesprungen.

ist gleichfalls noch bacchischer Thiasos dargestellt: ein Satyr mit Trinkhorn zwischen zwei thyrsostragenden Frauen, deren einer er das Horn anbietet.

ε) Hydria aus Nola bei Raffael Barone in Neapel: abg. und bespr. Minervini Bull. arch. ital. I 6 p. 186 s; vgl. auch Bull. dell' Inst. 1862 p. 129 s.

Ein bärtiger Satyr schaukelt das Dionysoskind auf seinem linken Arm: der kleine Gott streckt beide Aermchen vor und will seinen Wärter am Bart zausen — ein kindlicher Scherz, den der Satyr nicht missversteht[158]. Zuschauen eine Nymphe in Chiton und Nebris, die mit Thyrsos in der Rechten auf einem Felsen sitzt, und eine stehende Gefährtin welche in den Händen ursprünglich wol einen Zweig oder ein Band hielt.

ζ) Krater aus Vulci, einst bei Basseggio in Rom: beschr. von Braun Bull. dell' Inst. 1848 p. 69.

Auf einem Stuhl sitzt die eine der 'Διωνύσοιο τιθῆναι'. völlig bekleidet und mit Thyrsos, und sieht zu, wie ein struppiger Satyr mit dem Kinde scherzt: er hat es auf seinen rechten Fuss gestellt und indem er es mit beiden Händen an den Aermchen festhält, wippt er es grade so wie auf einer Kaisermünze von Pergamon[159], auf und nieder[160]; oben hängt ein Kantharos.

Gehören die eben beschriebenen Vasenbilder alle dem vierten Jahrhundert an, so sind die folgenden Darstellungen im Verlauf des dritten Jahrhunderts entstanden und der Verfallszeit der Vasenmalerei in Unteritalien angehörig.

η) Dickbauchige Lekythos aus Apulien, früher in der Sammlung Catalani zu Neapel: abg. und bespr. Roulez Annali dell' Inst. 1865 Tav. E. p. 72 ss; vgl. Braun Bull. dell' Inst. 1844 p. 133; Gerhard Akad. Abh. II S. 414 (verdruckt 514) *i*.

Dionysos an der Brust der sitzenden Nymphe saugend: sie reichbekleidet mit Chiton Mantel und Kopfschleier, beschuht und geschmückt; er nackt, mit Haarband. Neben dieser Gruppe steht einerseits ein riesiger mit Tänien geschmückter Thyrsos, andererseits ein Panther — Ausrüstungsstücke für den kleinen Gott, die wir schon öfter angetroffen haben (vgl. oben S. 22 *c* und S. 38 *α*). Ueber dem Thier fliegt Eros und bringt dem göttlichen Säugling — mit dem rechten Zeigefinger weist er auf ihn hin — zum Spielen eine Taube (an Faden?) herbei. Nicht mit absoluter Sicherheit zu deuten ist die Figur eines noch auf dem Vasenbilde dargestellten Jünglings welcher, in Schuhen und Haarband, in der Rechten auf der Brust eine Lekythos und in der Linken einen grossen über ihn sich wölbenden Palmenzweig haltend, die nährende Nymphe betrachtet. Roulez, welcher in dem Bilde die Darstellung 'mammosa Ceres ab Jaccho' sieht, schlägt vor in diesem jungen 'Athleten' einen Vertreter eleusinischer Demeterspiele oder aber den Hermes enagonios zu erkennen. An Hermes zu denken, den der späte Vasenmaler

158) Vgl. dazu Calpurn. X 31: cui (Sileno) deus arridens horrentes pectore setas Vellicat.

159) Mionnet Descr. II p. 601 no. 576; hier sitzt aber der Satyr (wie auf den Stein Tölken III 1038 der folgenden Anm.).

160) Vgl. dasselbe Spiel auch auf geschnittenen Steinen, wo bald eine stehende Satyra (abg. zB. Müller-Wieseler II no. 563) bald ein sitzender Satyr (zB. Tölken Berl. Gemmens. III 1038) oder ein stehender Silen (zB. Tölken III 1039) so einen Satyrbuben wippt; auch Eros wird so von einem stehenden Satyr geschaukelt (Wien: abg. Panofka Gemmen mit Inschr. IV 20; u. a. m.; vgl. auch Élite cér. IV 79).

seine Vorlage verballhornisierend habe darstellen wollen, mag ja im ersten Augenblick nahe liegen: das Vasenbild würde dann den oben besprochenen Vasendarstellungen sich anreihen, welche Hermes nach erfolgter Uebergabe des Kindes noch in Nysa verweilend vorführen (S. 23 *d e f*). Aber die betreffende Figur würde sich doch allzusehr von der geläufigen und kaum zu verkennenden Darstellung des Götterboten entfernen und die Grenzen freier und willkürlicher Behandlung der Vorlagen von Seiten nichtgriechischer oder auch halbgriechischer Vasenmaler doch in allzu unglaublicher Weise überschreiten! Ich werde wol das Richtige treffen, wenn ich in der Jünglingsfigur einen völlig menschlich gebildeten hier nicht einmal gehörnten[161] Pan annehme, dessen Gegenwart nicht erst des Beweises bedürfte (vgl. Vase *α*): ein grosser Zweig findet sich in Pan's Händen öfter vor, ein Salbgefäss (alabastronartig) hat zB. auch der ziegenfüssige Pan einer apulischen Marsyasvase[162] in Händen.

θ) Krater aus S. Agata de' Goti, im Neapeler Museum no. 2231: abg. Mus. Borbonico IX 29; vgl. Neap. Vasens. S. 236. Sehr flüchtige späte Zeichnung: auf der Rückseite vier Manteljünglinge.

Der kleine Dionysos, um die Lenden einen Schurz und beschuht, mit Armbändern geschmückt und an Kopf sowie Brust bekränzt, in der Linken einen Zweig, schleppt eine spitzzulaufende Weinamphora herbei, die er mit der Rechten auf dem Nacken und der Schulter trägt — zum Staunen und zur Freude des Silen und seiner nysäischen Wärterinnen, die ihn umgeben. Eine Nymphe mit Spiegel in der Linken sitzt vor dem göttlichen Knaben; neben ihr steht flötenblasend eine zweite Nymphe (vgl. S. 24 *h* und S. 38 *α*). Hinter dem Gott kommen eilig Silen, mit Fackel und Thyrsos, und eine Bacchantin, welche ihre linke Hand auf Silen's Nacken gelegt hat, herbei und heben verwundert die rechten Hände. Ueber der sitzenden Frau sitzt Eros, dem Silen und der Bacchantin eine Schale hinhaltend. Die Frauen sind alle reich gekleidet und geschmückt.

ι) Kleiner Krater später Zeit aus Apulien, in der früheren Sammlung Palagi, jetzt im Museo civico zu Bologna no. 74: abg. und bespr. Ghd Arch. Ztg 1850 Taf. 16, 1—3 S. 161 ff; vgl. Litteraturangabe und zu den Inschriften Drittes Hall. Progr. S. 54. 74. Auf der Rückseite einer der häufigen Frauenköpfe.

Auf der Erde sitzt der kleine Dionysos (*Διον*[υσ]*ος*), bekränzt und um die Brust eine Epheuranke; in der Rechten den Thyrsos, die Linke auf den Boden stützend, blickt er empor (zu einer vor ihm vorauszusetzenden Figur) und scheint — nach der fast senkrechten Stellung des rechten Unterbeins zu schliessen — sich aufrichten zu wollen[163]. Die auf dem Krater Palagi

161) Vgl. dazu Wieseler Göttinger Nachr. dGdW. 1875 no. 17 S. 433 ff. Freilich der Pan der Vase Jatta no. 424 (S. 444) ist gehörnt, wie ich aus Autopsie bezeugen kann, aber ungehörnt ist er zB. sicher auf den unteritalischen Vasen Mon. dell' Inst. IV 14; Ghd Apul. Vas. VIII; Strube-Brunn Suppl. Eleus. Bilderkr. II; u. a.

162) Krater im Musée Ravestein zu Brüssel no. 227 (Cat. descr. I no. 165): abg. Ghd Ant. Bildw. 27, 2; Élite cér. II 64; u. ö. Vgl. auch Wieseler Gött. Nachr. a. a. O. S. 444 Anm. 2.

163) Vgl. ähnliche Darstellungen des Dionysosknaben zB. auch auf einer Münze von Ophrynion (abg. zB. Müller-Wieseler II no. 415; der Stab in seiner Linken etwa der Thyrsos?) und einem geschnittenen Stein (mir nur durch Stephani CR. 1861 S. 22, 3 bekannt).

verkürzte Darstellung wird klar und deutlich durch ein gleichfalls unteritalisches Vasenbild[164], wo neben einem auf der Erde sitzenden und sich emporrichtenden Knaben die Frau steht, welche um ihn aufzuheben die Arme herabstreckt und zu der er emporblickt; über dem Knaben, der mit Schuhen Armbändern Kranz und Perlenbrustband versehen ist, sind hier raumfüllend Tympanon Epheublatt und Tänie angebracht. Wol möglich dass der Vasenmaler auch hier an Dionysos und eine Wärterin von Nysa gedacht hat, aber auch nur möglich; ebensogut kann er eine alltägliche Kinderstubenscene haben wiedergeben wollen, und wir thun besser, den Knaben wie die Wärterin dieses Gefässes ohne mythologischen Namen zu lassen: sie verliert dadurch nicht an Innerlichkeit und Wahrheit der Auffassung.

Der bemalten Vase Palagi mit der alleinigen Darstellung des Dionysoskindes schliesst sich eine Reihe von bemalten Statuettenväschen an, deren plastischer Schmuck verschiedene Darstellungen des kleinen bei den Nymphen grosswerdenden Gottes vorführt — Gefässe die zu den zierlichsten Erzeugnissen griechischer Keramik gerechnet werden müssen. Es sind die folgenden[165] mir bekannt geworden:

1 Statuettenvase, in mehreren Repliken aus Tanagra (Berl. Museum Furtwängler no. 2927: abg. Treu 35. Berl. Winckelmannsfestpr. II 5) und aus Panticapaion (Petersb. Museum no. 2229: abg. zB. Ant. du Bosph. cimm. 71, 4; ein zweites Exemplar: abg. Stephani CR. 1870/1871 V 3) erhalten: vgl. Treu a. a. O. S. 14 ff. und dagegen (aber nicht überzeugend) Stephani CR. 1876 S. 173 ff.

Auf einem Ziegenbock sitzt nach Frauenart der kleine Dionysos, bekränzt und in Mäntelchen der den Oberkörper entblösst lässt, in der gesenkten Rechten eine Traube haltend; wie vergnüglich lächelt er! Hinter und über ihm wölbt sich eine Epheulaube (Blätter im Berliner Exemplar blaubemalt), mit der die Laube zu vergleichen ist, welche in der schon mehrfach herangezogenen alexandrinischen Pompe über der Statue eines Dionysos angebracht war: *περιέκειτο δ' αὐτῷ καὶ σκιὰς ἐκ κισσοῦ καὶ ἀμπέλου καὶ τῆς λοιπῆς ὀπώρας κεκοσμημένη* (Athen. V p. 198 D).

Dieselbe Darstellung wiederholt sich auch in einer zierlichen kleinen Marmorgruppe des Louvre[166]: Dionysos nach Frauenart auf der Ziege sitzend, galoppiert davon; mit der Rechten hält er sich an dem einen Horn fest; das Thier wendet meckernd den Kopf zurück[167].

2 Statuettenvase aus Naxos, jetzt im Museum zu Canterbury (Michaelis Anc. Marbl. p. 273 no. 4): abg. und bespr. Michaelis Arch. Ztg 1864 Taf. 182, 4. S. 142 f.

164) Früher in der Sammlung Hamilton: abg. Tischbein Vas. III 6; Gerhard Ant. Bildw. 312, 2; vgl. Stephani CR. 1861 S. 22 (Dionysos).

165) Ich zähle nur diejenigen auf, deren Bezug auf Dionysos mich sicher oder doch sehr wahrscheinlich dünkt, was freilich zB. von dem Knaben der mit dem Hündchen spielt (Stackelberg Gr. der Hell. 50, 3 oder Stephani CR. 1876 V 16) nicht gilt, wie Stephani CR. 1876 S. 170 ff mit Recht behauptet.

166) Früher Campana; vielfach ergänzt: beschr. Fröhner Notice I no. 227.

167) Vgl. auch noch die Gruppe in Castle Howard no. 9 (Michaelis Anc. Marbl. p. 327: Clarae 694 A, 1610 B), welche wol auch den Dionysosknaben auf einer Ziege sitzend darstellte; ausser vielem Anderen ist der Kopf des göttlichen Kindes ergänzt.

Das Dionysoskind sitzt auf der Erde, auf die er das linke Händchen stützt, während er in der Rechten ein Kännchen hält; auf dem Kopf hat er einen Kranz, um die Brust die Nebris, an dem einen Fuss eine ringartige Verzierung.

3 Statuettenvase aus Athen, früher in der Sammlung Pourtalès no. 836 (862), jetzt in Berlin Furtw. no. 2928: abg. (nicht sehr getreu) bei Stackelberg Gr. der Hell. 49, 1. 2 und Cab. Pourtalès 28.

In einer Laube von Epheublättern und Trauben (die noch mehr der zu no. *1* angeführten *σκιάς* in dem bacchischen Festzuge des Ptolemäus entspricht) hockt das Dionysoskind, mit Epheublättern und Tänie um das lockige Haar; die rechte Hand hebt er mit geschlossener Faust (sic), die Linke stützt er auf den Boden.

4 Statuettenvase aus Melos (so nach dem Inventar des Brit. Museum), früher bei Burgon, jetzt im British Museum: abg. Stackelberg Gr. der Hell. 51, 3; vgl. Guide to the second Vase Room. Part. II p. 32, 250.

Das Dionysoskind sitzt in seiner Laube und hält in der linken Hand das Füllhorn (vgl. dazu oben S. 00): die gesenkte Rechte liegt am Sitz: von dem Krug, den sie in der Stackelbergschen Abbildung hält, schweigt die englische Beschreibung.

*4** Statuettenvase aus Capua, früher bei Aless. Castellani, jetzt im British Museum: beschr. im Guide to the second Vase Room. Part. II p. 32, 249.

Sehr ähnlich der vorigen Darstellung, nur grösser gebildet und hier in der rechten Hand eine Oenochoe haltend.

5 Statuettenvase aus Athen, früher bei Burgon: abg. Stackelberg Gr. der Hell. 51, 1. Ergänzt ist, wie aus der Abbildung deutlich hervorgeht, nur der Obertheil der Vase und der Figur von den Schultern an (Stephani CR. 1876 S. 171 f. geht in seiner Aeusserung über die Ergänzung viel zu weit!).

Der kleine Dionysos, in Schuhen und um die Brust ein Band oder Guirlande, steht in und vor einer Laube, in jedem Händchen eine Weintraube an die Brust haltend.



Unter den erhaltenen plastischen Rundwerken (Marmor Bronze Terracotta), denen ich ergänzend die geschnittenen Steine — 'sinnreiche und geschickte Auszüge aus dem Grossen was die Sculptur liefern kann*)' — und einige Münzen anschliesse, finden wir zahlreiche Motive aus dem Aufenthalt des Dionysoskindes in Nysa dargestellt und besitzen, zum Theil in vielen Copieen, Gruppierungen des Knaben mit der Pflegerin Nysa, mit dem Pädagogen Silen, mit dem spielkameradlichen Satyr oder Pan, ja sogar mit seinem späteren Zechkumpan Herakles!

Die Nymphe[168] mit dem Kinde auf dem Schooss stellt eine überlebensgrosse Marmorfigur dar, von der uns zwei leider sehr ergänzte Repliken erhalten sind: die eine im Palazzo Lante zu

---

*) AWSchlegel Vorles. Lit. Kunst II S. 155.

168) Auch auf den folgenden Steinen in Wien soll 'Nysa mit dem Bacchuskinde' dargestellt sein: Sacken-Kenner Münz- und Antikenkal. S. 436 no. 429 (trotz Stephani CR. 1861 S. 22, 1 wol nur 'Genre'; vgl. ähnliches auch zB. Dolce Descr. Denh I p. 53, 56) und no. 430.

Rom[169], die andere im Giardino Boboli zu Florenz[170]. Nysa sass mit höher gestelltem linkem Fuss auf einen Felsen, unterwärts bemäntelt; über ihrem linken Oberschenkel liegt auf dem römischen Exemplar eine Nebris auf der das Kind sitzt (vgl. dazu S. 23 *e* und Krater des Salpion S. 25), das sie mit der linken Hand festhält; nach der Bewegung ihres Oberkörpers zu urtheilen könnte der Kleine etwa nach der Brust verlangt und sie ihm dieselbe zugewendet haben[171]. Nysa das Kindlein 'nährend' stellen dagegen eine Terracottafigur von später Dutzendarbeit sowie eine Statuettenvase aus Korinth dar[172]: wenigstens weist der Epheukranz, den die Kleinkünstler dieser säugenden Frau gegeben, auf eine solche Deutung als nicht unwahrscheinlich hin. Sicher ist dagegen Nysa mit dem Dionysoskinde ausser auf Münzen von Zakynthos (Anm. 190) noch dargestellt auf einer sehr anziehenden Kupfermünze[173] von Kassandreia in Macedonien, die auf der Vorderseite das Bild des Kaiser Philippus Arabs zeigt. Nysa, in Doppelchiton und langem Mantel, trägt in der Linken ein grosses Füllhorn (vgl. auch S. 28 und Anm. 109) und auf dem linken Arm das Kind, welches das rechte Händchen nach einer Weintraube ausstreckt, die Nysa in der hocherhobenen Rechten emporhält (vgl. dazu auch Anm. 178; 190); auf dem Kopf hat sie einen Modius, der ebenso wie das Füllhorn den üppigen Reichthum der von ihr dargestellten Gegend bezeichnet. Dieselbe Statue, nur ohne Modius und ohne Traube statt deren sie einfach das eine Mantelende hochlupft, wiederholt sich auf einer langen Reihe[174] von Kupfermünzen derselben Stadt, die von Julia Titi an bis auf Gordian reichen und doch wol auf eine statuarische berühmte Gruppe weisen, deren Künstler das Motiv der kephisodoteischen Eirene zu seiner Nysa benutzte.

Von Gruppierungen des Silen mit dem Kinde ist am bekanntesten die in der That wundervolle in mehrfachen Copieen[175] vorhandene Gruppe*), in welcher der festlich bekränzte Silen sich an einen Weinstock lehnt und auf das in seinen Armen liegende Kind liebevoll

169) Matz-Duhn Roms ant. Bildw. I no. 354: abg. zB. Clarac 673, 1555 C; u. a. Ergänzt sind an der Frau Kopf Hals r. Schulter r. Arm und mittlerer Theil des linken Armes, am Kinde der ganze Obertheil von den Hüften an das linke Bein und der rechte Fuss.

170) Dütschke Zerstr. Bildw. in Florenz no. 89: abg. zB. Clarac 640, 1452; u. a. Jetzt als 'Aphrodite mit Eros' ergänzt; neu sind an der Frau Kopf Hals Brüste r. Arm l. Oberarm und r. Fuss, am Kinde Oberkörper und l. Bein.

171) Anders freilich Overbeck Kunstmyth. II S. 334.

172 Beide im Berliner Museum: die Figur abg. Gerhard Akad. Abh. Atlas Taf. 80, 2 — die Statuettenvase abg. und bespr. Furtwängler Vasens. no. 2913 und Samml. Sabouroff Taf. 71.

173) Abg. und bespr. Imhoof-Blumer Mon. gr. p. 68 no. 35 (Wien).

174) Abg. und bespr. Imhoof-Blumer l. c. p. 68 no. 34 (Caracalla).

175) Die schönste Copie ist *a*) Louvre: Fröhner no. 250 (oft abgebildet; zB. Müller-Wieseler Dak. II no. 406) — *b*) Vatican: Braccio nuovo no. 11 (abg. Mus. Chiar. II 12) — *c*) München: Glyptothek no. 114 (abg. Clarac 676, 1556 A) — *d*) Wiltonhouse no. 70: Michaelis Anc. Marbles p. 687 (abg. Clarac 724, 1680 B) — *e*) Pal. Rospigliosi: erhalten nur der Kopf des Silen (Matz-Duhn Roms ant. Bildw. I 482) — *f*) Nippesartige Verkleinerung: Matz-Duhn I 472. — *g*) Verkleinerung unter Lebensgrösse, vermuthlich modern: Matz-Duhn I 471. [Die Zeit des Originals betr. so scheint mir die Annahme bei Friederichs-Wolters no. 1430 zu spät].

*) Die Gruppe wiederholt sich genau auf einer antiken Paste des Berliner Museums als 'Herakles mit dem Telephoskinde'; an Stelle des Baumstamms ist die Keule getreten (Tölken IV 119 = Stosch II 1781).

lächelnd und stolz beglückt herabblickt; der Kleine zappelt mit den Beinchen und streckt die Hände dem lieben Alten entgegen — ein antiker Simeon, dem die Gnade wird, seinen Herrn zu halten und zu sehen! Das einstige Marmororiginal[176] stammt aus der Schule des Lysipp. Derselben Zeit gehört auch die Darstellung des nach Bühnensitte völlig behaarten Silen (sog. Papposeilenos) an, der kinderwartend den kleinen Dionysos im linken Arm trägt, während die gesenkte Rechte für den Pflegling eine Weintraube bereithält: wir besitzen eine solche Gruppe in den Repliken einer kleinen Terracotta[177] aus der Kyrenaika aus der Krim aus Kreta. Verwandt ist die Gruppe einer Münze mit dem Kopfe des Antinous aus Sardes[178]: Silen, stehend, trägt den kleinen Dionysosknaben auf dem linken Arm und hält ihm in der erhobenen Rechten scherzend eine Traube hin. Steht in diesen Darstellungen der Pfleger Silen ruhig und gehalten da, so geht oder vielmehr eilt der Papposilen mit dem auf dem linken Arm sitzenden Kinde in einer Statuettenvase[179] aus Athen 'spazieren'; in der gesenkten Rechten trägt er einen Weinschlauch. In einer Statuettenvase aus Korinth[180] wiederholt sich der Typus, nur liegt das Kind im linken Arm und Silen trägt in der Rechten eine Oenochoe. Wieder anders ist die Darstellung einer Terracotta der früheren Sammlung Lecuyer[181]: Silen, hier nur an der Brust und den Oberschenkeln behaart, hält mit beiden Armen[182] das auf seiner linken Schulter mehr liegende als sitzende Dionysoskind und trägt es weitausschreitend und spielend herum; der kleine Gott ist mit einem kurzen Chiton bekleidet; sein Panther springt nebenher. Noch ausgelassener spielt der stehende Silen (sic) mit seinem Zögling auf einem Karneol Stosch[183]: er wirft den Kleinen in die Höhe und fängt ihn mit den Händen wieder auf[184]. Dagegen führt uns den ge-

176) Früher glaubte man dasselbe in dem von Plinius erwähnten 'Satyrus qui ploratum infantis cohibet' (Nat. hist. 36 § 29) zu finden — mit Unrecht, wie jetzt wol allgemein angenommen ist. Ob freilich Petersen die plinianische Figur mit Recht in dem auf Sarkophagreliefs häufiger zu findenden Satyr wiedererkennt, der ein Satyrkind auf seinem linken Arm schaukelt, während er in der Rechten bald eine Maske bald ein Pedum oder ein Thier hält (vgl. zB. Ghd Ant. Bildw. 110, 1; Visc. Piocl. V 8; Clarac 127, 148; Dütschke Zerstr. Bildw. Flor. no. 516 [nicht Bacchosknabe]; u. a. m.), dünkt mich *sehr* fraglich! Dieser Satyr weist auf ein *Bronzeoriginal* hin, während bei der Figur des Plinius das Original doch sicher von Marmor und für Marmor gedacht war.

177) Vgl. Heuzey Figurines du Louvre pl. 56, 1; Stephani CR. 1868 Taf. III 1 und 1869 Taf. II 1; Martha Figurines en terrecuite du Musée arch. d'Athènes no. 663 (vgl. dazu Conze Arch. Anz. 1860 S. 104); vgl. auch no. 645.

178) Abg. Sabatier Iconogr. de cinq mille méd. 33, 18 (Mionnet Descr. IV p. 126 no. 715): vgl. dazu Friedländer in Sallet's Ztschr. für Numism. II S. 108, 2.

179) Berl. Vasensammlung Furtwängler no. 2925: abg. Schöne Griech. Rel. Taf. 37. 147. In der Beschreibung des neuen Vasenkatalogs wird der Gegenstand in der Rechten des Silen für ein 'Thier (wol ein Ferkel)' genannt, was mir ein Irrthum zu sein scheint.

180) Martha Figurines en terre cuite du Mus. de la soc. arch. d'Athènes no. 527 (Untertheil fehlt).

181) Abg. und beschr. Fröhner Cat. Lecuyer no. 41 und p. 8.

182) Vgl. dazu Calpurn. X 28: resupinis sustinet ulnis.

183) Tölken Berl. Gemmens. III 937 (Stosch II 1510). Sowol Winckelmann als Tölken sprechen freilich von einem 'Satyr', aber es ist *Silen*, wie auch schon der Umstand beweist, dass sein Unterkörper bemäntelt ist.

184) Vgl. auch 'Silen den Knaben Bacchus auf seinem Fusse haltend' auf einem Nicolo in Wien (Sacken-Kenner Münz- und Antikenk. S. 437 no. 467).

strengen Pädagogen Silen eine Terracottagruppe aus Korinth vor (beschr. Martha Figurines no. 526): mit der Rechten zieht er den kleinen widerstrebenden Dionysos hinter sich her, zu dem er ernst herabblickt; in der anderen Hand hat er einen kleinen Thyrsos oder das Pedum (zum züchtigen).

Die bisher besprochenen Gruppierungen[185] des Silen mit dem Dionysoskinde stellen vorwiegend Scherz und Spiel vor — in einer Marmorfigur[186], die östlich vom Dionysostheater zu Athen gefunden wurde und wahrscheinlich als Weihgeschenk für einen dramatischen Sieg in die Tripodenstrasse gestiftet ward, ist dagegen das Motiv des den Bacchusknaben tragenden Silen 'monumental' verwendet und von einer Genrescene nicht die Rede: Silen, ehrwürdig und ernst ausschauend, im zottigen Tricot des Theatercostüms, hält mit der Linken den kleinen Gott, welcher rittlings auf seiner linken Schulter sitzt und als 'Gott des Theaters' durch die tragische Maske bezeichnet wird, die er in der Rechten hat.

An Stelle des alten Silen tritt in anderen Darstellungen ein junger Satyr, der seiner Natur gemäss übermüthig und wild mit seinem jungen Gebieter spielt und tollt. So auf einer in mehrfachen Copieen vorhandenen Figur[187] eines Satyrs, welcher den Knaben auf seinen Schultern reiten lässt — wie eilt der Satyr dahin, wie jauchzt der kleine Reiter auf! Nicht minder lustig geht es bei einer spät hellenistischen Gruppierung her, deren vollständigstes Exemplar in London[188] aufbewahrt wird: Dionysos sitzt vergnüglichst auf der linken vorgestreckten Hand des Satyrs, der tänzelnd und sich drehend ihn schaukelt und wippt; der Satyr schwingt lachend dabei in der Rechten über dem Kopf sein Pedum und trägt ausserdem in der (auf dem linken Arm liegenden und einen Bausch bildenden Nebris eine Menge Früchte, nach denen das Kind mit dem rechten Händchen greift, während es in der Linken schon eine Traube hat; begleitet werden beide wieder vom Panther, dem 'Schoosshunde' des Herrn von Nysa[189].

185) Dazu gehört auch noch eine Marmorstatuette im Museum der Ermitage zu Petersburg: 'Silène avec le petit Bacchus dans les bras' (Guédéonow Catal.² p. 81 no. 291); ferner eine Terracottafigur aus Tanagra im British Museum: 'Silen mit dem Kinde Dionysos auf der Schulter' (Archäol. Ztg 1880 S. 103); endlich das Bruchstück eines Marmorreliefs bei Piranesi Mon. sepolcr. II 27 (mir nicht zugänglich; vgl. Stephani CR. 1861 S. 24, 4).

186) Sybel Ath. Sculpt. no. 298: abg. und bespr. zB. Müller-Schöll Mitth. V 10 S. 111; Wieseler Theatergeb. VI 6 S. 47; Schreiber Kulturhist. Bilderatlas I 5; u. a. Vgl. auch Kekulé Theseion no. 39; Friederichs-Wolters no. 1503; usw.

187) Ausführlich von mir besprochen in den Ber. dGdW. 1878 S. 115 ff und Taf. IV.

188) Zuletzt bespr. und abg. Furtwängler 40. Berl. Winckelmannsfestpr. Taf. III 1 S. 13 ff; vgl. die übrige Litteratur im Guide to the gr. rom. sculpt. I no. 109. [Genau dieselbe Composition zeigt eine soeben veröffentlichte kleine Terracottafigur aus Myrina: abg. und bespr. Pottier Bull. de corr. héll. IX 10 und 13 p. 360 ss. Einen Unterschied macht nur das Dionysoskindchen, welches hier auf dem erhobenen rechten Arm des dahintänzelnden Satyrs sitzt und am rechten Aermchen von der Rechten seines Trägers gehalten wird.]

189) Ob es auf einem erhaben geschnittenen Stein im Neapeler Museum das Dionysoskind ist oder ein (dann ungeschwänztes vgl. aber Stephani CR. 1861 S. 25, 5!) Satyrkind, welches auf den Schultern eines Satyrs sitzt, der es mit erhobener Linken festhält, während er im rechten Arm die fruchtvolle Nebris (ähnlich der Londoner

Der ebenbesprochenen Figur verwandt ist die Darstellung eines vertieft geschnittenen Karneols der Berliner Sammlung (Tölken III 935 = Stosch II 1507): das Dionysoskind sitzt auf dem vorgestreckten linken Arm eines Satyrs und greift nach dem Pedum oder Thyrsos, den derselbe über seinem Kopf schwingt; über dem linken Arm liegt noch die Nebris. Andere Steine derselben Darstellung bieten weitere Bilder von der Wartung des kleinen Gottes durch Satyrn dar: bald füttert oder tränkt er den auf seinem Knie liegenden Knaben (Tölken III 934 = Stosch II 1506), bald schaukelt er ihn, der auf seinem Knie sitzt (Stosch II 1505; vgl. dazu Anm. 159); einmal steht das Dionysoskind auf der Erde und hebt sich auf den Zehen empor, um Früchte aus der Nebris des vor ihm stehenden und mit ihm tändelnden Satyrs zu erlangen (Tölken III 936 = Stosch II 1508); vgl. dazu die Darstellung auf einem Nicolo in Wien (Sacken-Kenner Münz- und Antikenk. S. 437 no. 471).

Auch Pan kommt vor, das göttliche Kind wartend. So auf einem Münzbilde[190], welches wol ein statuarisches Werk wiedergibt: der Ziegenfüssler, um den Hals die Nebris, trägt den Gott auf dem linken Arm und zeigt ihm in der erhoben Rechten eine Traube. Zwei decorative Hermen aus Nettuno im Lateranensischen Museum[191] zeigen als Gegenstücke Pan und Panin, je das Dionysoskindlein dort auf der rechten Schulter, hier auf der linken tragend. Vielleicht trug Pan auch das Dionysoskind auf seiner linken Schulter in einer Gruppe des Berliner Museums[192] — vielleicht, da von dem Kinde nur die Beine alt sind und daher hier auch die Annahme eines Satyrkindes möglich wäre. Pan mit dem Dionysoskinde scherzend, welches nach der Flöte verlangt die jener bläst, ferner auf einem jetzt in Petersburg befindlichen Stein der früheren Sammlung Orléans[193].

Endlich gehört hierher noch eine bisher verkannte Münzdarstellung, welche Herakles zeigt, auf einer 'cista mystica' sitzend und mit der Linken das Kind auf dem Schooss genauer auf dem linken vorgesetzten Oberschenkel haltend; der kleine Gott streckt dem Helden, der auf ihn herabblickt, die Aermchen entgegen. Der Typus findet sich auf Kupfermünzen von Sardes[194]

Statue) hat und von einem Felsen (an demselben Pedum und Syrinx) behutsam herabsteigt, will ich nicht entscheiden; ich kenne den Stein nur aus der Zeichnung bei Gargiulo Raccolta[4] III 3, 7 und Müller-Wieseler II no. 483. Auffällig ist die Verwendung des Motivs des Palladiumstehlenden Diomedes vom Stein des Dioskurides für den Satyr! [Nach Gerhard Neap. ant. Bildw. S. 406 XIX 11 'nicht unverdächtig'].

190) Münze der Zakynthier aus der Kaiserzeit: abg. zB. Müller-Wieseler Dak. II no. 110. — Gleichfalls auf Münzen der Zakynthier findet sich analog dieser Pandarstellung auch die stehende 'Nysa' mit dem Dionysoskinde im Arm (Mionnet Suppl. IV p. 200 no. 51); desgl. ein stehender 'Satyr' bald mit Traube bald mit Weingefäss und das Dionysoskind tragend (ebd. no. 52; 53).

191) Benndorf-Schöne Lat. Mus. S. 105 ff no. 181 und 188: abg. Garrucci Mus. Lat. 26, 1 und 2.

192) Vgl. dazu Ber. dSGdW. 1878 S. 118, 2.

193) Abg. und bespr. Chau und Le Blond Descr. I 69; Müller-Wieseler Dak. II no. 542.

194) Exemplar des Berl. Cabinets: abg. und bespr. Beger Thes. Brandenb. I p. 501; der Münchener Sammlung: Streber Numism. gr. ex museo reg. IV 8; vgl. auch Mionnet Suppl. VII p. 114 no. 145. In der gesenkten Rechten hielt Herakles *nichts*. Rev. Kopf der Omphale.

und von Maeonia Lydiae [195] und wurde früher auf 'Silen' mit dem Dionysoskinde gedeutet. Aber mein verehrter Freund Sallet, der mir auf meine Bitte Abdrücke der betreffenden Münzen zustellte, bemerkt mit Recht, dass an Silen wol nicht zu denken ist: 'Beide Städte haben den Herakles als Hauptgott und zeigen unzählige Heraklestypen. In Maeonia hat die Vorderseite der betreffenden Münze den Herakleskopf; andere haben als Rückseite die Omphale'. Da kann der sitzende Pfleger wol nur Herakles sein wie — der cista wegen — das Kindlein nur Dionysos. Herakles als Kinderwärter kennen wir ja zB. aus nicht seltenen Gruppierungen mit dem Telephosknaben; dass er, der ein ebenso willkommenes als häufiges Mitglied des bacchischen Thiasos war [196], auch einmal den Dionysosknaben wartet, kann nicht weiter auffallen.

Den Beschluss machen einige plastische Werke, welche den kleinen Dionysosknaben bald wie schon erwähnt auf der Ziege reitend zeigen (Anm. 166 und 167), bald ihn mit seinem Panther spielend vorführen. So sicher in einer leider noch nicht publicierten Marmorfigur in Hannover [197], die 1765 auf dem Palatin gefunden wurde und von der mehrfache Repliken vorzukommen scheinen [198]: der Knabe, ephenbekränzt, sitzt auf der Erde und sucht, indem er sich zugleich mit dem Oberkörper zurückbeugt, mit beiden Händen eine Weintraube unter dem linken Arm zu bergen — vor dem Panther, den wir ursprünglich hinzuzudenken haben und der spielend nach der Traube begehrt, die das göttliche Kind ihm zuerst neckend angeboten, nun aber nicht überlassen will.



Unter den Reliefdarstellungen nimmt eine Sarkophagdarstellung, bisher in drei Repliken vorliegend [199], durch die Zierlichkeit und Fülle der Motive den Vorrang in Anspruch. Folgende vier verschiedene Scenen sind uns auf diesen drei Repliken erhalten:

1 Waschung des Kindchens; am vollständigsten auf dem kapitolinischen Exemplar. Während die eine sitzende Nymphe das nackte Kind im linken Arm auf ihrem Schooss hält und mit der erhobenen Rechten das abgewickelte Windeltuch bei Seite zu legen im Begriff ist, giesst eine zweite Badewasser [200] in die runde Wanne. Diese drei Figuren auch auf dem Münchener

---

195) Exemplar des Berl. Cabinets: abg. und bespr. Huber's Auctionskatalog London 1862. Tafel no. 709. Nach dem Abdruck zu urtheilen hielt Herakles in der gesenkten Rechten einen Ball oder einen Apfel? Rev. Herakleskopf.

196) Vgl. dazu 9. Hall. Progr. S. 11 ff.

197) Molthau Verz. der Bildhauerw. und Gem. in Hannover S. 10 no. 13; Wieseler Gött. gel. Anz. 1863. St. 49. S. 1928 ff.

198) Aehnliche Figuren, nur leider so zerstört, dass man oft nicht angeben kann ob sie das Dionysoskind darstellen sollen oder einfaches Genre sind, vergleiche zB. bei Clarac 677, 1577 (gef. 1827 bei Rom); in Kopenhagen (gef. bei Tarent; vgl. Wieseler a. a. O. S. 1928 f); in Berlin (Ghd Ant. Bildw. S. 396 no. 424); usw.

199) *a*) Museum des Capitols (früher in Nepi): abg. Mus. capit. IV 60; vgl. Friederichs-Wolters no. 1824 — *b*) München Glyptotek no. 116 (früher Villa Albani): abg. Winckelmann Mon. ined. 52; Millin Gal. myth. 58, 229; Müller-Wieseler Dak. II no. 402; u. a. m. Vgl. auch Beschr. Roms III 1 S. 170, 48. — *c*) Woburn Abbey no. 169: beschr. Michaelis Anc. Marbl. of Gr. Britain p. 744.

200) Oel oder Wein: die Stellen bei KFrHerman-Blümner Privatalt. S. 281, 2 und 3.

Relief[201] und auf dem Stück in Woburn Abbey. Mehrere Nymphen und Maenaden (diese bekleidet im Gegensatz zu den entblössteren Nymphen) umgeben diese Scene noch auf dem Sarkophag des Capitols: eine Mänade schlägt Kymbala, eine andere hält knieend Früchte bereit, zwei (davon die erstere eine Nymphe) schauen zu.

2 Dionysoskind lernt stehen; gleichmässig copiert auf den beiden Reliefs in Rom und in München. Der kleine Gott, um die Brust (*a*) die Nebris, steht auf einem Felsstück, sich mit der Linken auf einen grossen vollen Weinstock stützend und mit der Rechten an dem Kopf eines neben ihm sitzenden Satyrs sich festhaltend. Dieser Satyr befasst und betrachtet des kleinen Gottes rechtes Füsschen, während der ihm gegenüber sitzende Silen den Weinstock festhält (und auf *b* ermunternd die Rechte hebt); jederseits eine Nymphe, die eine aufmerksam und erfreut zusehend, die andere das Kind bekränzend (so auf *a*).

3 Dionysoskind auf einem Bock reitend; nur auf *b*. Ein Satyr, mit Thyrsos und von einer Nymphe begleitet, führt das Thier, auf dem das Kind sitzt und die mystische Schwinge auf seinen Schultern schleppt (vgl. ähnliches S. 41 *ϑ*); ihm folgt Priapos mit Bart Kopftuch und weitem Mantel[202].

4 Nur auf *a* findet sich, wie Silen einen Satyr abstraft, welcher aus einem danebenliegenden Schlauch genascht hat; ein zweiter Satyr trinkt noch unbekümmert munter weiter[203].

Die Scene no. 2 mit dem Stehversuche des Dionysos wiederholt sich — jedoch ohne die Frauen — auf einem erhaben geschnittenen Stein[204], der früher im Besitz des Lorenzo de' Medici war; aber so genau mit der Sarkophagdarstellung des Capitols übereinstimmend, dass ich an dem Alterthum des Steins auf das Bestimmteste zweifeln muss. Aecht dagegen ist der Cameo Vescovali[205] mit einer verwandten Darstellung: das Dionysoskind steht auf (dem jetzt weggebrochenen Schooss) der Nysa, welche ihn mit beiden Händen am Rumpf aufrecht hält: vor ihnen findet sich ein Satyr mit Pedum, um den Hals die Nebris, welcher mit höhergesetztem rechtem Fuss zuschaut.

Auch das Motiv der dritten Scene, die 'Reitstunde' des Dionysosknaben kehrt in verschiedenen Variationen wieder (vgl. dazu auch oben S. 42, *1*). Wie der Dionysosknabe[206] auf dem Münchener Sarkophag auf einem Ziegenbock reitet, so auch auf einem Reliefstreifen im British Museum[207] von später roher Arbeit: voranschreitet ein Satyr und trägt die Narthexstaude des Gottes;

---

201) Hier ist das Windeltuch in der Rechten fortgelassen.

202) Vgl. dazu Jahn Ber. dSGdW. 1855. S. 236 ff. und Jahrb. dVdAfRheinl. 27. S. 45 ff.

203) Vgl. dazu die ähnliche Scene auf einem Bronzereliefchen in Neapel (Mus. Borb. IX 56 = Panofka BaL. I 2); an 'Askolien' ist nicht zu denken: vgl. Beschr. Roms l. c.

204) Mir im Abdruck vorliegend; den Raum hinter und über dem Satyr links füllt ein Baum, an dem die Syrinx hängt; zwischen dem Thyrsos (der hier an Stelle des Weinstocks getreten) und dem Silen 'Laur. Med.'

205) Abdruck in dem Impr. gemmarie dell' Inst. VI 3: Bull. 1839 p. 107, 3.

206) Ebenso reitet das Zeuskind zuweilen auf seiner Ziege Amaltheia (kretische Münze bei Overbeck Kunstmyth. II. Münztaf. V 3. S. 330*g*), ein Motiv, das vom Dionysos auf Zeus übertragen sein wird.

207) Abg. Anc. Marbles II 9 = Müller-Wieseler Dak. II no. 403; vgl. auch Böttiger Amalthea I S. 51 f. (der aber gewiss irrt) alle Köpfe ergänzt.

dem Reitenden folgt Silen, wie es scheint; ausserdem noch Satyr und Bacchantin, in erotischer Tändelei begriffen. Ferner reitet er einen Bock auf einem kleinen Reliefbilde im Lateranensischen Museum (Benndorf-Schöne no. 293), indem er sich mit der Rechten an den Hörnern festhält und in der Linken den Thyrsos hat, und auf einem geschnittenen Steine, der früher in Martinelli's Besitz war[208]. Auch auf der knöchernen Büchse Palagi (Anm. 30) reitet der Dionysosknabe unter Anleitung und Obhut des Silen auf einem gesattelten Bock, an dessen Ohren er sich festhält um nicht herunterzufallen; zwei Bacchantinnen, die eine Kymbala schlagend, schauen der Reitübung zu. Dagegen reitet er auf einem Panther oder Löwen auf einigen Münzen römischer Kaiserzeit[209] und ferner auf zwei erhaben geschnittenen Steinen die doch wol was die Hauptgruppe betrifft auf eine Vorlage zurückweist. Der eine, früher in der Sammlung des Lorenzo de' Medici, jetzt im Neapeler Museum[210] zeigt das Kind auf einem Löwen reitend, den eine Nymphe (oder Baccha) am Strick vorwärtsführt; eine andere Nymphe, hinter dem Thier stehend, hält das Kind mit der Rechten fest und hebt in der Linken 'gleichsam als Athlon' eine Weintraube. Zuschaut auf einem Felsen sitzend, neben dem aus einer umgestürzten Urne Flüssigkeit fliesst, die Ortsgöttin Nysa, unterwärts bemäntelt, auf dem Schooss eine Schale mit Früchten haltend; neben ihr Baum und Felsstück, auf dem ein Tempelchen steht. Auf dem Cammeo Demidoff[211] kehrt das Thier mit dem kleinen Gott, den Nysa hält, wieder: neu ist, dass Dionysos nach der Traube verlangend greift; vor dem Thier hier der beflügelte (sic) Silen leierspielend, wofür der eine oder andere beflügelte Satyr Analogieen darbietet[212].

Vereinzelte Scenen aus dem Aufenthalt des Dionysos in Nysa finden sich noch auf den folgenden Sarkophagreliefs. Auf einem Bruchstück in der Villa Albani[213] sitzt der kleine Gott auf dem Schooss einer auf Fels sitzenden Nymphe und umhalst sie zärtlich, als eine andere naht und ihn nehmen will; eine dritte, wie ihre Gefährtinnen mit einer entblössten Schulter, steht zuschauend dabei; gleichfalls zuschauen Silen — derselbe beugt sich weit vor und streckt die Arme aus, als ob er das Kind auch nehmen will — und ein Satyr. Von einer zweiten Scene links, welche wol gleichfalls vom Dionysoskinde handelte, ist nur noch eine zusehende Frauenfigur erhalten, welche beide Arme gesenkt hat und die Hände wie es scheint zusammenhält; ihre eine Schulter ist wie bei den drei anderen entblösst, doch braucht sie deshalb keine Nymphe zu sein. Vielleicht irre ich nicht, wenn ich, verleitet durch die grosse Aehnlichkeit dieser Figur mit

208) Abdruck mir vorliegend; br. 0,0085 und h. 0,008. Das Dionysoskind, in der Linken den mit Bändern geschmückten Thyrsos, über der l. Schulter die Chlamys, reitet nach rechts auf einem Ziegenbock. Feine Arbeit.

209) Vgl. Mionnet Suppl. II p. 472 no. 1599 (Philippopolis) und V p. 484 no. 1211 (Perperene; zugegen noch ein Satyr).

210) Abg. zB. Müller-Wieseler II no. 404; u. ö. Vgl. Gerhard Neap. Ant. Bildw. I S. 408, 6.

211) Abdruck in den Impr. gem. IV 37: abg. Müller-Wieseler II no. 405.

212) ZB. Zoega Bassir. 88; Ceuleneer Bull. de l'Acad. roy. de Belgique III Sér. Tome 3; u. a. m. Die weitaus meisten beflügelten Satyre und Silene sind freilich nur aus decorativen Gründen mit Flügeln ausgestattet (zB. an der Dresdener Dreifussbasis; Henkelknopf im Mus. Greg. I 57, 1 oder Mus. Chiar. II 116, 1; usw.). Zur Erklärung vgl. Paus. III 19, 6.

213) Villa Albani no. 993: abg. und bespr. Winckelmann MJ. no. 51; Zoega Bassir. 73; u. a.

der vierten Dienerin links auf dem vaticanischen Sarkophagrelief (Piocl. IV 37; vgl. dazu Anm. 28), wo die gleiche Figur, nur im Gegensinn, bei dem Tode der Semele und der Frühgeburt des Dionysos erscheint, anzunehmen geneigt bin, dass die jetzt weggebrochene linke Scene des albanischen Reliefs einst gleichfalls die Geburt des Dionysoskindes und das Ende seiner irdischen Mutter enthielt.

Auf dem Deckelrand eines bacchischen Sarkophags im Campo Santo zu Pisa[214], der verschiedene Scenen aus des Dionysos Leben verherrlicht, zeigt die eine Darstellung eine gegen einen Felsen gelehnte Frau, welche in ihrem linken Arm ein nacktes Kindchen an der Brust hält — gewiss eine der nysäischen Nymphen und das Dionysoskind, das sie mit dem Zipfel ihres (um den Unterkörper liegenden) Mantels zuzudecken im Begriff ist. Daneben sitzt auf Fels die personificierte Nysa, mit einer entblössten Brustseite, die Rechte auf den Sitz aufstützend, mit der Linken auf dem Schoss eine Vase schräg haltend, aus der Flüssigkeit entströmt: man vgl. dazu die ähnliche Figur auf dem Neapeler Cameo (Anm. 210) und die Quellen von Milch und Wein, welche im Festzuge des Ptolemäos Philadelphos der Grotte von Nysa entsprangen[215]. Hinter der Amme steht zuschauend ein bärtiger Mann, wol Silen, und halten zwei eilig herbeikommende Männer zwischen sich ein Thier (wol Satyrn mit einem Böckchen). Die Composition ist, obgleich sehr zerstört, schön und lebensvoll.

Sehr ähnlich ist die Darstellung auf dem Sarkophagbruchstück des Palazzo Cardelli zu Rom[216]: auch hier liegt Dionysos an der Brust einer Nymphe, in Gegenwart der sitzenden Nysa (mit ausfliessender Urne auf dem Schoss) und des schwärmenden Thiasos (darunter Pan).

Auf der 'fast nur abbozzierten' Rückseite des grossen bacchischen Sarkophages, der die Sala dell' Ercole im Palazzo Farnese zu Rom schmückt, beschreibt Duhn[217] in Mitten des schwärmenden und lärmenden Thiasos die Gruppe des Silen, der auf dem linken Arm das Dionysosknäbchen hat, welcher ihm mit der Linken in den Bart fasst (vgl. dazu S. 40 ε); Silen ist in einem kurzen um die Hüften gegürteten Gewande und hat in der niedergehenden Rechten eine grosse Traube (vgl. ebenso Anm. 177).

Endlich gehört hierher noch die eine Nebenseite des obscoenen Sarkophags im Neapeler Museums[218], deren Idylle in versöhnendem Gegensatz zu der Unzucht der Vorderseite steht und sich auf der einen Nebenseite eines bacchischen Sarkophags[219] aus Kreta wiederfindet: Silen,

---

214) Dütschke Ant. Bildw. zu Pisa S. 38ff. no. 52; vgl. zur Nysascene auch Conze Ztschr. f. österr. Gymn. 1875. S. 433.

215) Athen. V p. 200 C (oben Anm. 16; 17). Dütschke's Hinweis auf die Wunderquelle von Wein zu Teos, die bei der nach der Lokalsage dort stattfindenden Geburt des Dionysos bei ihnen entsprang (Diod. III 66), vermag ich nicht zu billigen.

216) Beschr. Matz-Duhn Ant. Bildw. II no. 2252; vgl. auch 2253.

217) Matz-Duhn Roms ant. Bildw. II no. 2254. S. 32.

218) Die betr. Nebenseite ist abgebildet zB. Gerhard Ant. Bildw. Taf. 111, 3.

219) Jetzt im Fitzwilliam Museum zu Cambridge no. 31 beschr. Michaelis Anc. Marbles p. 251 (der wie ich sehe in der Deutung der Bewegung des Dionysosknaben mit mir übereinstimmt). Unterschiede vom Neapeler Sarkophag sind, dass der Satyr eine 'Fackel' schultert und der Silen ein 'Fell' über der l. Schulter hat.

mit Mantel und Fackel, und ein Satyr, der um die Lenden ein Fell geschürzt hat und einen Pinienastthyrsos schultert, tragen zwischen sich in einer gehenkelten Schwinge, seiner Wiege[220], den kleinen Dionysos, der sich entschieden bei dem Schaukeln ängstigt und herauskriechen möchte! Wie anders ist die Auffassung derselben Situation auf einer öfter vorhandenen Terracottaplatte[221] dargestellt! In der Schwinge, zwischen Weinblättern und Trauben (die beim Schwingen herausfallen), sitzt der Dionysosknabe[222], bekränzt und theilweise mit dem Mantel bedeckt, und lacht und jubelt, während ein Satyr und eine Bacchantin ihn hin- und herschwenken und über ihm in wilder Tanzbewegung jener einen Thyrsos, diese eine Fackel schwingen — die ganze Darstellung ist eine reizende Kinderspielscene, voll Bewegung und voll Leben! Und dabei eine Anmuth und Schönheit der Composition, welche jeder Beschreibung spottet!

An diese Darstellungen des Knaben in der Schwinge reiht sich die Scene auf einer Spiegelkapsel aus Nola[223]: eine Nymphe, mit Oenochoe in der Rechten und auf dem Kopf eine Schwinge tragend, und Silen mit dem in ein Mäntelchen gewickelten Dionysosknaben in den Händen nahen einer Figur, die ein grosses Tuch hebt um das Kind in Empfang zu nehmen — doch wol Nysa, welcher das Kind zum Nähren und Einwiegen gebracht wird.

Den Beschluss der Reliefdarstellungen mache das kleine durchbrochene Relief[224] im Antikenkabinet zu Wien, welches ursprünglich an einem runden Gegenstand, etwa einer Holzbüchse, befestigt gewesen ist, leider sehr mitgenommen, so dass nur noch die Umrisse der niedlichen Composition deutlich sind. Der alte Silen, sitzend und um den Unterkörper bekleidet, hält schaukelnd mit den Händen den kleinen Dionysosknaben, der auf seinem höher gehobenen linken Knie steht; der kleine Gott scheint ein Thyrsosstäbchen in der Rechten aufzustützen. Eine nysaeische Nymphe (Oberkörper nackt) steht dem alten Pädagogen gegenüber und hält mit den Händen das Kind, besorgt dass es heruntergleiten könnte; der Schosspanther hebt sich auf den Hinterbeinen und spielt mit dem sich auf- und abbewegenden linken Fuss des Silen — ein der Wirklichkeit abgelauschter zierlicher Zug.



---

220) Auch das Hermeskind liegt ἐν λίκνῳ: Hom. hymn. III 21 und 254.

221) Mehrfach erhaltene Terracottaplatte: abg. und bespr. zB. Winckelmann MJ. 53; Combe Anc. Terrac. of the Brit. Mus. 24, 44; Millin Gal. myth. 67, 232; Campana Op. in plast. 50; Panofka BaL. I 1; Müller-Wieseler Dak. II no. 414; Baumeister Denkm. klass. Alterth. II no. 932; usw.

222) Bekanntlich hat Jul. Troschel das Kind in der Schwinge zu einer selbstständigen Darstellung des sich schaukelnden 'Bacchusknaben' umgearbeitet.

223) Einst bei Aless. Castellani: beschr. Helbig Bull. dell' Inst. 1868 p. 215 s.

224) Abg. und bespr. Sacken-Kenner Bronzen des Münz- und Antikenkab. Taf. 27, 5. S. 67 (vgl. auch Katal. S. 291, 854): 'so corrodiert dass keine Details erkennbar sind', daher auch die irrige Beschreibung bei Welcker Ztschr. S. 517 Anm. 27 leicht erklärlich ist. Grösse 0,075. Mir liegt von befreundeter Seite eine Durchzeichnung vor; übrigens hält Dr. Rob. Schneider, wie er mir mittheilt, das Stück für '*sehr* verdächtig' — gegenständlich wenigstens liegt kein Verdachtsgrund vor.

Endlich noch einige Worte über die hergehörigen meistens campanischen Wandgemälde, deren genauere Beschreibung und Aufzählung bei Helbig und Sogliano[225] zu finden ist.

Einige Bilder zeigen das Dionysoskind von einem Satyr getragen (Helbig 370; 373; Sogliano 153[226]; 154), einmal auch von einer Baccha (372), meistens Büstenbilder (370; 372) oder in anderer Weise decorativ aufgefasst: so zB. no. 375[227], wo der Satyr schwebend und Dionysos mit Rückenflügelchen dargestellt ist.

Am häufigsten ist der alte Silen als Erzieher vorgeführt. Einmal lässt er den Kleinen aus einem Rhyton trinken (371: Büstenbild); ein andermal liegt Silen auf dem Rasen und hält wartend den jungen Gott auf seinem Schoss (374; 371) oder der Alte sitzt und hält dem vor ihm stehenden Knaben scherzend eine Traube vor (378). Ungemein anziehend ist eine Composition, die wir bisher in zwei Repliken besitzen (376; 377): die abgerundetste und vollständigste (376) zeigt Silen sitzend und mit beiden Händen das Kind in die Höhe hebend, welches verlangend die Händchen nach einer Traube ausstreckt, die ihm eine hinter Silen sitzende Bacchantin vorhält; zugegen ist, ausser zwei zuschauenden Bacchen und Pan, der geflügelte Sohn der Maja, auf einer Walze sitzend und zu dem Tändeln des Silen die Leier rührend — grade so wie Hermes auch sonst noch beim Spiel und Scherz des Dionysosknaben in Nysa zu verweilen pflegt (S. 22 ff). Gegenwärtig sind auch noch ein Panther, der mit einem Tympanon spielt, und Silens Esel, der trotz allem Lachen und Spielen eingeschlafen ist.

Eigenartig und schön ist die Darstellung des grossen Bildes in der Casa di Lucrezio zu Pompeji (379): auf einem von zwei Stieren gezogenen Wagen, den Pan sowie Bacchantinnen und Satyrn umdrängen, sitzt bekränzt und festlich in einen weissen Mantel gekleidet der alte Silen, in der Rechten einen grossen bebänderten Thyrsos und auf dem Schoss den kleinen Bacchosknaben haltend, der den Stab des Thyrsos gefasst hat und mit den Bändern desselben spielt Mich dünkt, dass Silen hier den neugebornen Gott in feierlichem Zuge den Seinen d. i. dem bacchischen Thiasos zeigt und vorstellt.

Endlich ist noch ein Bild zu erwähnen, auf dem der göttliche Knabe auf einem Panther sitzend reitet und das Thier bekränzt (369); vgl. dazu auch Anm. 210 und 211.

Diesen campanischen Bildern stellen sich gegenständlich zwei römische zur Seite, von denen das eine, die kürzlich gefundene und wol erhaltene Freske[228] aus dem alten Hause in der Villa Farnesina, sie an Schönheit und Zartheit ebenso weit überragt, als das siebenhügelige Rom einst die Provinzialstädte am Vesuv in Kunst und Pracht übertraf: in landschaftlicher Umgebung neben einem Thorbogen sitzt auf einem Stein, über dem ein Tuch oder Fell liegt, die eine Nymphe,

---

225) Helbig Camp. Wandgem. no. 369 ff.; Sogliano (Pompei e la reg. sotterrata II) no. 153 ff.

226) Bespr. auch von Furtwängler 40. Berl. Winckelmannsfestpr. S. 21, 3.

227) Jetzt abgeb. und bespr. Furtwängler 40. Berl. Winckelmannsfestpr. Taf. III 6. S. 21; der kleine Bacchus geflügelt.

228) Abgeb. und bespr. von Castellani The American Art Review I p. 394; mir liegen noch Notizen von befreundeter Seite vor.

auf dem Schoss das Bacchoskind haltend und ihm wie es scheint die Brust reichend; daneben zwei Thyrsen, zwei verhüllte zuschauende Nymphen und ein bärtiges Dionysosidol (vgl. dazu die Priaposherme oben S. 28) vervollständigen die Scene. Das zweite Bild, einst in den Ruinen der Thermen des Titus gefunden, ist nur noch in der Zeichnung Sante Bartoli's vorhanden[229]: auf dem Schoss des hoch thronenden bekränzten und festlich in einen weissen Mantel gehüllten Silen[230] sitzt das Dionysoskind, von der Linken seines Pflegers gehalten, der in der anderen Hand einen mit Bändern geschmückten Thyrsos trägt; eine Nymphe, neben Silen stehend, will das Kind das ihr die Aermchen entgegenzustrecken scheint nehmen, während vor ihnen ein kleiner Satyr davoneilt. Gehörten die Frauengestalten, die Sante Bartoli links von dieser Gruppe gibt, zum Bilde des Silen und der Nymphe, so sind in ihnen wol auch Nymphen von Nysa zu erkennen, etwa am Fusse eines bärtigen Bacchosidols (wie auf dem Bilde der Farnesina)?

10.

Zeussagen auf Dionysos' Kindheit übertragen.

Die vorhergehende Zusammenstellung aller vorhandenen, zu meiner Kenntniss gelangten antiken Kunstdarstellungen aus dem Kindesleben des Dionysos würde unvollständig sein, wenn ich nicht noch in Kürze die Reihe von Darstellungen[231] zusammenstellte, in denen Kindheitssagen des Zeus auf den zweimalgebornen Dionysos übertragen sind[232]. Veranlasst ist diese Uebertragung ohne Zweifel durch das im Interesse der Mysterien liegende Bestreben, die Grösse und Bedeutung des Bacchus möglichst zu heben, und wie konnte das wirksamer geschehen, als durch Gleichstellung des ‘Zeus von Nysa’ mit dem Zeus des Olymps, indem schon Beider Geburtssagen und Kindheitslegenden möglichst verschmolzen wurden?! Zu beachten ist übrigens, dass das älteste hergehörige Werk, das Relief des Hyposkenion im athenischen Theater (Anm. 80), welches zugleich ein öffentliches oder doch an öffentlicher Stelle aufgestelltes ist, erst dem Beginn der Kaiserzeit[233] angehört.

Am häufigsten übertragen finden sich die Waffentanz ausübenden Kureten oder (Korybanten, wie sie im bacchischen Mythos gewöhnlicher heissen). Wie diese des Zeuskindes Schreien übertönen, auf dass Kronos es nicht höre, so umtanzen sie in Waffentanz das junge Dionysoskind gleich nach der Geburt, ehe Hermes es den Nymphen bringt, auf der eben erwähnten Reliefplatte

---

229) Abg. und bespr. Bellori und Bartoli Pict. vet. in crypt. rom. Tav. XI; Annali dell' Inst. 1842. Tav. B, 1; u. a.

230) Die Aehnlichkeit dieses Silen mit demjenigen des oben besprochenen Bildes der casa di Lucrezio (Helbig no. 379) ist nicht zu verkennen; sie weist auf ein gemeinsames Vorbild hin und spricht für die Treue der erhaltenen Zeichnung.

231) Von Litteraturstellen vgl. Eur. Bacch. 119 ss. Nonn. Dionys. IX 162 ss.; XIII 135 ss.; u. a.

232) Der *umgekehrte* Fall ist eingetreten auf der oben Anm. 206 erwähnten kretischen Münze.

233) Vgl. ebenso auch Julius in Lützow Ztschr. fbK. XIII S. 240.

des dionysischen Theaters zu Athen, damit die empörte Hera es nicht höre[234]. Hierher gehören ferner zwei Bruchstücke von bacchischen Sarkophagen. Auf dem einen[235] sitzt das Kind in der Wiege oder Schwinge (sic) und Kureten umtanzen es; von einer zweiten Scene ist noch ein lustiger Pan, zu dessen Füssen sich die 'cista mystica' findet, und Silen erhalten, letzterer in vorgebeugter Stellung — war da die Reitübung des Knaben dargestellt? Das andere Relief[236] zeigt von den das Kind umschwärmenden Waffentänzern nur noch einen erhalten; die daneben befindliche Scene zeigt die Titanen wie sie den mystischen Knaben Dionysos-Zagreus zerstückeln. Endlich noch die zweite Scene der Büchse Palagi (vgl. dazu Anm. 30 und 33). Hier sitzt das Dionysoskind auf einem Stuhl, wie ein junger Herrscher, und streckt vergnüglich die Hände empor; jederseits ein tanzender Kuret[237], in den Händen Schilde und Narthexstöcke (wenn es nicht doch Schwerter sein sollen); ausserdem kniet dienend neben dem jungen Gott eine Baccha und hält ihm einen Spiegel hin, in den er herabblickt — ohne Zweifel der Spiegel, den Hephaestos gemacht hatte und mit dem die Titanen den Dionysos-Zagreus überlisteten[238].

Die Säugung durch die Ziege Amaltheia, worauf auch die Münzen von Laodikeia in Phrygien hinweisen (Anm. 73), ist auf Dionysos übertragen in einem Reliefbruchstück[239], dessen jetzigen Aufbewahrungsort ich nicht anzugeben vermag: das Bacchuskind sitzt am Boden einer felsigen Gegend und saugt am Euter einer Ziege, die den Kopf zu ihm umwendet und ihn zärtlich beleckt; um diese Gruppe herum die cista mystica mit der Schlange, eine Priaposherme, ein ziegenfüssiger sich entfernender Pan und zwei Masken, von denen die eine eine Pansmaske, die andere diejenige des Zeus Ammon[240] ist und unter deren Schutz wol die Stillung des Kindes vorsichgehend gedacht ist.

---

234) Vgl. dazu Hom. Hymn. 34, 7 (Diod. III 66); Oppian Kyneg. IV 243 ss.; u. a. m.

235) In dem Magazin des Vaticans: abg. und bespr. Gerhard Ant. Bildw. 104, 1; Müller-Wieseler Dak. II no. 412; Lenormant Gaz. archéol. V p. 28 oben.

236) Villa Albani Visconti no. 677: abg. und bespr. Zoega Bassir. 81; Müller-Wieseler Dak. II no. 413 Lenormant Gaz. arch. V p. 28 unten; vgl. Beschr. Roms III 2. S. 497, 14.

237) Vgl. ebenso das Zeuskind auf einem Stuhl mit hoher Rückenlehne sitzend und von Kureten umgeben auf kaiserlichen Erzmünzen von Seleucia Pieriae (Mionnet Descr. V p. 280 no. 911) und Maeonia Lydiae (Mon. dell' Inst. I 49 A, 2 = Overbeck Kunstmyth. II Münztaf. V 8).

238) Vgl. dazu Nonn. Dion. VI 169 ss. und die übrigen Stellen bei Lobeck Aglaoph. I p. 555 ss. [Den Spiegel, den Gerhard zu erkennen ablehnte, erkennt auch schon Lenormant Gaz. arch. V p. 27, 1].

239) Abg. und bespr. von Petit-Radel im Mus. Napoléon II 29; Müller-Wieseler Dak. II no. 411; vgl. Stephani CR. 1864 p. 194, 2; Overbeck Kunstmyth. II S. 292, 51 und S. 304 f.

240) Petit-Radel sowie Stephani a. a. O. erinnern dabei an die Lokalsage der Libyer, nach der Dionysos ein Sohn des Ammon und der Amaltheia gewesen sei (Diod. III 68).

11.

Abschluss.

Nun ist die Zeit der Pflege und der Kindheit in Nysa vorüber und es beginnen seine 'Wanderjahre', d. h. die Ausbreitung seiner Verehrung über die Oikumene. Die vierte Scene der Büchse Palagi (Anm. 30 ff.) zeigt, wie der Jüngling auf einem von Panthern gezogenen Wagen hinauszieht, umgeben von seinem Thiasos; vorausspringt ein Satyr, eine Baccha schlägt die Handpauke, eine andere oder aber eine flügellose Nike hebt den Kranz um den künftigen Herrscher zu schmücken, Pan folgt. Diese Darstellung, die sich auf Sarkophagreliefs ähnlich unendlich oft wiederholt und auf ihnen des siegreichen Gottes Triumphzug darstellt, soll hier — neben Semele's Tod und Bacchus Geburt, seiner Pflege durch die Korybanten, seiner Reitübung unter Silen's Aufsicht — entschieden den Abschluss der Jugendzeit des Dionysos vorführen. Ebenso ist auch am Hyposkenion des athenischen Theaters neben der Darstellung seiner Geburt das erste Erscheinen des neuen von seinem Thiasos umgebenen Gottes in Attika dargestellt[241] und seine Bewillkommnung durch Ikarios und Erigone, welche, von einem Bock, dem Lieblingsthier des Dionysos, und von ihrem getreuen Hunde Maira begleitet, ihm gegenüberstehen; dazwischen ein Altar und neben Dionysos ein fruchtbeschwerter Weinstock, dessen eine Traube Ikarios ergriffen hat d. h. die Gabe des Weinbaus ist es, den Dionysos bringt und der fortan in Attika heimisch wird.

Auch ein früher borghesisches Sarkophagrelief im Louvre[242] zeigt den Abschluss des Aufenthalts in Nysa. Der ganz jugendliche noch knabenhafte[243] Gott, um den Kopf einen Weintraubenkranz, sitzt in einem Fruchtkranz, den zwei Niken und ein kleiner ziegenfüssiger Pan hochhalten; als Schemel seiner Füsse dienen Kopf und Rechte der unter ihm gelagerten Ge — *ὦ παῖ Διώνης, ὡς ἔφυς μέγας θεός, Διώνυσε!* Die Erde spricht mit einem nackten Jüngling[244], der sich zu ihr neigt und sich mit seinem Mantel bedecken will. Jederseits zwei Jahreszeiten. in Gestalt geflügelter Jünglinge, den mannigfachen Fruchtsegen des neuen Gottes in den Händen.

Endlich bieten einen Abschluss der Kindheit des Dionysos auch noch einige Darstellungen alexandrinischer Zeit, welche den 'Mellepheben' Dionysos in zärtlichster Wiedervereinigung mit seiner Mutter Semele zeigen, die der Sohn nach damaliger Anschauung aus der Unterwelt den Olympiern zugeführt hatte[245]. Dahin gehören der mit Recht vielgepriesene Semelespiegel des Berliner Museums[246] und eine Schale aus Chiusi im Turiner Museum[247], auf denen der junge

---

241) Vgl. ausser Anm. 80 auch noch die Abbildung dieser Darstellung im Lützow Ztschr. XIII S. 236.

242) Fröhner Notiz I no. 248: abg. zB. Clarac pl. 124, 105; u. a.

243) In so *knabenhafter* Gestalt vermag ich Dionysos in Mitten der Jahreszeiten nicht noch einmal nachzuweisen; um so öfter ist der *ausgewachsene* Götterjüngling von den Jahreszeiten umgeben zu finden.

244) Nach Fröhner 'la belle raison'; ich enthalte mich einer Deutung.

245) Dies geht hervor aus Anthol. gr. palat. III no. 1.

246) Abg. zB. Gerhard Taf. 83; u. ö. vgl. Friederichs kl. Bronz. no. 36 (dessen Ansatz ins 'vierte' Jahrhundert mir aber zu früh scheint).

247) Beschr. Wieseler Gött. Nachr. 1877 no. 24. S. 675 f. (mit gelblichen Figuren).

noch nicht völlig erwachsene Gott die langentbehrte Mutter zärtlichst umarmt und küsst: beidemal ist Apollon zugegen (vgl. dazu den Spiegel Borgia Anm. 48) und ausserdem dort ein flötenblasender Satyr, hier eine Frau mit Alabastron, welche sich der Vereinigung von Mutter und Kind zuschauend erfreun. Die zweite Frau benennt Wieseler fragend 'Charis' — wol möglich, aber wahrscheinlicher dünkt mich, dass in der ursprünglichen Vorlage Nysa dargestellt war, die der Vasenmaler verflachte. Wenigstens auf der folgenden Darstellung ist die Gegenwart der Pflegerinnen von Nysa unbestreitbar: es ist das Bild einer jetzt verschollenen Vase[248] wol unteritalischer Herkunft. Im Schoss der sitzenden Mutter, die durch eine gezackte Stephane ausgezeichnet ist, liegt sich zurückbeugend der junge zarte Knabe (*Διονυσος*) und umhalst sie mit dem rechten Arm: Semele neigt sich zum Sohn herab, und beide küssen sich herzlich. Zwei Nymphen von Nysa sind zugegen: die eine biegt in beiden Händen einen Epheuzweig zu einem Kranz zusammen und hält ihn dem Gotte hin (vgl. dazu S. 23 *f*), dem sie, mit höher aufgesetztem Fuss dastehend, aufmerksam und theilnehmend zuschaut; die andere Nymphe sitzt am Boden und, während sie gleichfalls den Gott betrachtet, spielt sie mit dem kleinen Panther (vgl. dazu S. 22 *c*; S. 38 *α*; S. 40 *η*; u. a. m.), indem sie dem Thier einen Vogel hinhält.

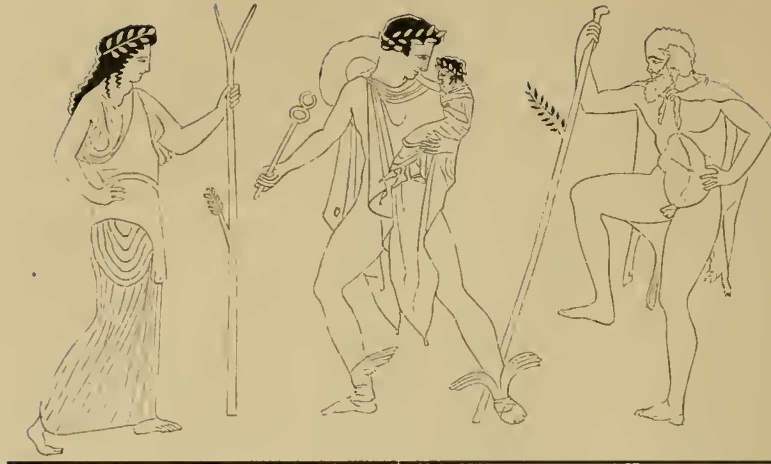
Mit der Wiedervereinigung des Gottes und seiner Mutter ist das Amt der Pflegerinnen beendet, ist der Aufenthalt in Nysa völlig abgeschlossen; jetzt beginnt des Dionysos' Reich auf Erden:

αὐτὰρ ἐπειδὴ τόνδε θεαὶ πολύυμνον ἔθρεψαν,
δὴ τότε φοιτίζεσκε καθ' ὑλήεντας ἐναύλους,
κισσῷ καὶ δάφνῃ πεπυκασμένος· αἱ δ' ἅμ' ἕποντο
νύμφαι, ὁ δ' ἐξηγεῖτο· βρόμος δ' ἔχεν ἄσπετον ὕλην.
(Hom. Hymn. 26).

Nachtrag zu S. 21.

Durch Helbig's liebenswürdiges Entgegenkommen bin ich im Stande, aus dem Apparat des Instituts ein früher Campana'sches Vasenbild zu veröffentlichen, von welchem bisher nur eine kurze irreführende Beschreibung bekannt ist (Cat. Campana Vasi Ser. IV no. 234; vgl. Arch. Anzeiger 1859 S. 106 no. 65. Sog. vaso a campana; auf der Rückseite ein Flötenbläser und ein Sänger); das Gefäss wird jetzt im Louvre sein, wo es mir allerdings bei der Ueberfülle von Vasen entgangen ist. Es stellt dieselbe Scene dar, welche wir schon auf der Vase Reuss fanden

248) Abg. Millin Peint. de Vas. II 49 und Gal. myth. 60, 233.



— Hermes im Begriff mit dem Dionysoskinde nach Nysa aufzubrechen. Maja's Sohn, um die Schultern die Chlamys und im Nacken den Petasos, mit Flügelschuhen und Kerykeion, trägt davoneilend im linken Arm das ebengeborne Kind, welches in sein Mäntelchen gewickelt ist und traulich die rechte Hand an des Trägers Gesicht legt, das zurückgewendet ist; beide Gottheiten sind, der Feierlichkeit des Augenblicks angemessen, mit Lorbeer bekränzt. Zugegen sind, die Hauptgruppe einrahmend, eine bekränzte Baccha und der weisshaarige Silen, zu dem Hermes umblickt: jene in Chiton und Nebris sowie mit Rebstock, dieser mit Thierfell und Rebstock, den rechten Fuss hochaufsetzend; Beide setzen die eine Hand in die Seite und betrachten aufmerksam den neuen kleinen Gott, der fortan ihr Herrscher sein wird. Die gegenständliche Aehnlichkeit mit der Darstellung auf der in Kleinasien gefundenen Vase des Prinzen Reuss (Tafel no. 1; vgl. Anm. 82), leuchtet sofort ein und fordert für beide Vasenbilder eine gemeinschaftliche litterarische Vorlage, deren Andeutungen und Beschreibung die Kleinkünstler, jeder in eigner Weise, verarbeiten und zur Anschauung zu bringen suchen.

Halle, Druck von Ehrhardt Karras.






GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00457 6951